

JOZEF ISRAËLS





AMSTERDAM. J. M. SCHALEKAMP

JOZEF ISRAËLS

L'HOMME ET L'ARTISTE

EAUX-FORTES

PAR

Wm. STEELINK



TEXTE

PAR

F. NETSCHER

ET

Ph. ZILCKEN

AVEC UN ESSAI DE CATALOGUE DESCRIPTIF DES EAUX-FORTES
DE NOMBREUX FACSIMILÉS D'APRÈS DES ÉTUDES ET DES DESSINS DU MAÎTRE
ET UNE EAU FORTE ORGINALE INÉDITE.



AMSTERDAM J. M. SCHALEKAMP





CONTENU DE L'OUVRAGE.

Page 1—16 texte de F. Netscher.
„ 17—40 „ „ Ph. Zilcken.
„ 41—44 Essai de Catalogue déscriptif des eaux-fortes de Jozef Israëls par Ph. Zilcken.

EAUX-FORTES.

1. Le repas.
2. De l'obscurité vers la lumière.
3. Le canal.
4. Les enfants de la mer.
5. Le Naufragé.
6. l'Allée le long du cimetière.
7. Comment on s'amuse.
8. Rêverie.
9. Un fils du vieux peuple.
10. Un rafraichissement.
11. Seule au monde.
12. Eau-forte orginale inédite de Jozef Israëls, (N°. 25 du Catalogue).



Il a été tiré de cet ouvrage:

25 Exemplaires avec les épreuves des eaux-fortes tirées avant la lettre sur papier du Japon, et signées. Nos. 1 à 25
75 „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ de Chine. „ 26 à 100
200 „ „ „ „ „ „ „ après „ „

Exemplaire N°. 13.



Le Koninginnegracht à La Haye est le type d'un de ces quais extérieurs d'une de nos modernes villes hollandaises. D'un côté, à perte de vue, s'étend une enfilade de murs que percent les trous oblongs des portes et des fenêtres, serrées l'une contre l'autre jusqu'à l'horizon, dessinant une ligne dentelée contre le bleu limpide du ciel, rompue çà et là par des gouttières. Devant les façades, de grandes pierres de taille généralement entourées de petites grilles de fer. Et alors la rue, disparaissant à droite et à gauche en une perspective aiguë, le long d'un canal artificiel bordé d'arbres qui se reflètent jusqu'au fond de l'eau. De temps en temps un bateau ponté est tiré sur l'eau luisante, par le classique „Jagertje" *) qui s'échine sur le bord du quai, ou bien se dessinent les silhouettes courbées des „hommes" d'un chaland, qui lentement poussent, au moyen de longs bâtons, la barque goudronnée. De rares piétons, des promeneurs flânants: un monsieur avec quatre ou cinq dames, une bonne avec quelques enfants qui marchent devant elle, tandis qu'elle en tient un à la main. Le Dimanche seulement un flot de passants s'écoule en deux directions, fendu par le trot des équipages et des fiacres. Quelquefois pendant les étouffantes après-midi d'été, il y fait si tranquille que l'on entend le bruit des gouttes scintillantes qui découlent des bâtons à pousser les bateaux, ou le hu! ho! du „Jagertje" *), cri dont il se sert pour exciter son cheval.

*) Le „Jagertje" est l'homme qui mène le cheval de halage.

C'est dans ce paysage que se trouve la maison d'Israëls: une haute maison blanche à trois étages avec un petit escalier de pierre de quelques marches, devant la porte. Sur l'autre rive du canal un tramway à vapeur qui fait continuellement le va et vient entre la Haye et Schéveningue, souffle péniblement, tandis que de ce côté-ci un tramway à chevaux passe à de longs intervalles dans la même direction. Et au fond de ce décor se trouve un jardin zoologique, à demi enfoui dans des buissons d'où sortent des cris de perroquets, de singes, ou bien le barrit d'un éléphant qui fait des tours. A droite oblique dans la verdure la première avenue du Bois de la Haye, encore peu feuillue, avec des échappées entre les troncs donnant sur une vaste pelouse, le Malieveld. Mais à peine la porte de la rue s'est-elle refermée, qu'on est enveloppé du calme silence d'un vestibule de musée ou d'un porche d'église, le silence profond, sourd, qui s'élève des tapis épais et moëlleux, qui descend des hauts plafonds et des corridors allongés, le silence d'une maison d'artiste qui involontairement adoucit et subtilise les pensées. Et partout aux murs des cadres foncés, harmonieux, contenant des gravures, d'après des oeuvres connues du maître, ou d'après des tableaux célèbres. A droite deux vastes salons fesant suite, donnent l'un sur la rue, l'autre par une verandah vitrée, sur le jardin. Ces deux chambres sont intimes, dans une tonalité sourde et tranquille, avec leurs plafonds de bois brun et leurs tapis aux couleurs effacées, avec leurs murs couverts de tableaux et de dessins, l'un à côté de l'autre. Et lorsqu'on a passé quelques instants seul dans ces pièces, en attendant le maître de céans ou sa femme, ou bien qu'on les traverse pour aller à l'atelier, le silence qui régnait d'abord dans le corridor vous pénètre encore plus ici. Un calme vous envahit; on hésite un instant, puis l'oeil de loin fait un choix, on s'approche à pas lents, et penché sur une petite toile, on savoure lentement, dans le calme du bien-être physique.

Cependant le silence ne règne pas toujours dans ces appartements, quoiqu'ils aient pendant la semaine le recueillement et la solitude d'une église. Le Dimanche de grands feux flambent dans les foyers, on entend dès l'entrée dans les corridors un bruit de causerie et entré dans le salon on le trouve plein de monde, beaucoup de personalités connues du monde artiste de la Haye, plusieurs dames, des amateurs d'art et des jeunes gens. Amicalement la dame de la maison vous reçoit et vous indique une place, et l'on entend immédiatement la causerie aller aux sujets les plus divers, tels que les questions d'art du jour, une exposition, un nouveau livre, une actualité quelconque, un souvenir de la vie d'une des personnes présentes, ou une conversation sur des écoles anciennes ou modernes. La dame de la maison qui a vu et lu beaucoup, montre un grand intérêt pour tout ce qui est Art et s'est formé un jugement personnel en prenant une part active aux conversations des artistes, vous met en peu de mots à la hauteur de la question courante, et sans le savoir on écoute avec intérêt et jamais on ne regrette les moments passés une après-midi de Dimanche dans ce cercle.

Mr. Jozef Israëls lui-même ne se montre que rarement à ces réceptions; il reste dans son atelier et reçoit avec une aimable prévenance les bons amis ou les connaissances qui s'intéressent à ses travaux, qui voudraient volontiers voir ce qu'il a sur le chantier. Vers quatre heures sa petite silhouette apparaît dans la vérandah, les yeux à demi fermés, clignotant à la lumière des fenêtres, pour mieux reconnaître les personnes présentes, après le brusque changement de lumière.





Dans la verandah s'ouvre une petite porte, et, descendant quelques marches, on arrive dans un couloir dont les murailles sont recouvertes de boiseries brunes. Ce passage est long et profond, et au printemps on y entend les piaillements des oiseaux, qui se poursuivent dans les arbres, car ce couloir sert à relier la maison à l'atelier situé au fond du jardin. Et l'on continue tout le long de ce jardin, au milieu d'un bruit de pas qui résonnent, jusqu'à ce qu'au bout, visible par la lumière qui tombe d'en haut, l'on atteigne un escalier. On le monte, passant entre des quantités d'études accrochées aux murs, qui se pressent vers la lumière qui tombe à flots, reconnaissant plus nettement son entourage.

On frappe à gauche à une petite porte, et quand une voix fine et flûtée a répondu „Entrez", on pénètre dans l'atelier.

Et un petit homme vif, au regard scrutateur, se retournant sur sa chaise qui est devant un chevalet, fronce les sourcils afin de distinguer la personne qui entre. Alors,



l'ayant reconnue, il se lève rapidement, et vient vous tendre sa main droite en saluant, tenant de la gauche une grande palette couverte de couleurs. — „Ah, vous voilà! .... Voilà qui est bien de venir me voir! .... Mettez-vous là, à votre aise .... ou bien, préférez-vous circuler? Bon, comme vous voudrez! .... mais vous n'avez pas de chance aujourd'hui; je n'ai rien à vous montrer!" Tirant le chevalet un peu vers la lumière, il continue: — „Oh, je suis occupé à cela .... je cherche encore, je cherche! Est-ce que vous y voyez quelque chose? Oui? Pouvez-vous voir ce que c'est?"

Cependant il regarde son oeuvre, penchant la tête de droite à gauche, comme les peintres le font devant une toile inachevée, dans une hésitation perplexe, plongeant leur regard dans les incertitudes de leurs propres sentiments. Alors, cédant à l'impression soudaine d'une décision, il s'élance vers l'esquisse, prend une brosse, la plonge un instant dans les couleurs et la tourne sur la palette, puis écartant un peu les jambes et se baissant afin d'atteindre plus facilement la toile, qui serait placée trop bas pour

lui, il pose quelques touches dans un ciel, ou sur un horizon, ou bien il pique quelques lumières sur une figure. Et revenant sur ses pas, jusqu'à ce qu'il soit près de vous, il fouille et scrute du regard son tableau, murmurant en lui même „oui, cela fera mieux!" puis dépose sa palette sur une chaise et soudain oublie esquisse et travail, et vient se placer devant vous, fesant une question afin d'entamer la conversation.

Mr. Jozef Israëls est de taille petite et a déja atteint un certain âge. Une barbe et une chevelure blanches encadrent son visage parcheminé, où brillent, derrière les verres scintillants de ses lunettes, de petits yeux noirs où luit par moments une expression espiègle ou moqueuse. Il marche un peu courbé, à petits pas traînants, s'arrêtant de temps à autre pour prendre quelque objet, l'examinant avec attention, et l'ayant remis en place, faire une remarque ingénieuse, spirituelle ou piquante, tout en regardant ironiquement, avec un sourire narquois qui se perd dans sa barbe. Ses gestes sont vifs, expressifs, d'un grand caractère plastique. Il possède à un haut degré l'expression du geste, avec un raffinement d'artiste. Par exemple s'il veut montrer le caractère ou la forme de quelque objet qu'il a vu, il vient se placer près de vous, devant vous, et commence à tracer des lignes dans l'air, avec la main fermée, le pouce dépassant un peu le poing, dessinant les contours extérieurs de l'objet vu, et qu'il se remémore, accentuant encore sa description en disant: „bleu, tout bleu; et là du rouge, et encore quelques petites touches. Comme cela, vous voyez!" Une autre fois, quand il vous décrit un paysage d'un vaste mouvement du bras, il indique l'horizon, marquant les différents motifs avec de petits gestes, finissant par évoquer le ton flottant des ombres en secouant la main, les doigts étendus, les yeux à demi fermés. Et tous ces gestes et ces expressions de sentiments sont entrecoupés de brefs lambeaux de phrases, d'observations décousues, un adjectif coloré, ou une succincte explication.



Il flâne ainsi dans son atelier, gai, animé, fesant causer ses visiteurs et les écoutant avec attention; parfois il s'assied un instant, se relève vivement, cherchant un objet qu'il veut vous montrer; puis soudain il se souvient de quelque observation qu'il a faite récemment en lisant un livre nouveau, et vivifie par sa saine bonne humeur le clair et grand espace de son atelier, où les bruits du dehors ne pénètrent jamais.

Cet atelier est situé au-dessus d'une espèce de pavillon que Mr. Israëls a fait bâtir dans ce but au fond de son jardin et que l'on atteint par l'escalier déjà décrit. C'est un vaste, haut appartement, plein de lumière claire, ayant presque les dimensions d'une petite salle, avec quelques fenêtres au nord, par lesquelles le jour tombe de haut, et qui



ont pour fond un grand pan de ciel. Ici aussi le silence de l'entourage vous pénètre; un entourage entièrement isolé de la rue et de la maison, qui laisse seulement passer de temps à autre un faible bruit, dont on ne sait la provenance, ou un tic-tac, comme celui des xylophages rongeant le bois. Dans un tel milieu l'artiste peut s'écouter vivre, et, sortant de la somnolence de sa pensée, peut être frappé par le bruit de ses propres mouvements et le son mat de ses pas sur le tapis. Le peintre vit ici, entre les hauts et vastes murs de son atelier, dans une absence de bruits et de mouvements, où peuvent germer des projets embryonnaires de nouvelles créations; où de crépusculaires apparitions tâchent de prendre corps; où de nébuleuses formes essayent de s'arrêter; et ici encore se passe le travail mystérieux d'idées artistes qui se lèvent, s'imposent, règnent, écartant d'autres projets pour absorber tout l'esprit du peintre dans leurs tentatives de prendre forme. Alors ses mouvements s'animent, l'attention fixée sur l'oeuvre en train s'atténue, et prenant une feuille de papier, la lutte, le bouillonnement des idées sont transférés sur le papier, jusqu'à ce que changeant, hésitant, redessinant, les formes, profondeurs et lumières d'un nouveau sujet le couvrent. Et quand le peintre, après avoir provisoirement arrêté ses idées et ses intentions, se promène de long en large dans son atelier, réfléchissant encore à ses projets, peu de distractions troubleront le cours de ses pensées qui ne peuvent être détournées de leur but que par une esquisse de quelque tableau fini déjà, création d'un autre artiste, ou l'ébauche d'une nouvelle oeuvre, mise provisoirement de côté dans un coin. Il semble que tout l'entourage, avec ses tons calmes, son reposant silence, l'absence de notes colorées, et le voile de tranquillité qui s'étend sur tous les objets, ait été recherché ainsi afin de faire vivre et travailler l'individu concentré en lui-même, et de tendre ses réflexions, les élans de sa personnalité, l'expression des sentiments individuels, tous ces dons et ces forces vers un seul but: la production de l'œuvre la plus élevée, la plus intime qui germe en lui.



Entre la première et la seconde baie se trouve un grand paravent, qui sépare un coin du reste de l'atelier. Le rideau tiré devant la première fenêtre, plongeant dans une ombre transparente le vaste espace, on voit derrière ce paravent un saisissant tableau. Soudain, brusquement, on voit une chambre de maisonnette hollandaise pauvre. C'est le vague, rayonnant fouillis d'ombre et de lumière qui remplit un pauvreteux logis, éclairé par une fenêtre à petites vitres, dont la moitié est recouverte d'un rideau de mousseline. On ne voit guère plus qu'une table fort simple en bois brun, une couple de chaises de paille, quelques objets usuels sur le sol ou sur la table et une classique petite chaise d'enfant qui a l'air de provenir de la cabane de quelque habitant des bruyères, ou d'un miserable taudis d'une ruelle oubliée, où seulement le buste de l'enfant est visible, comme coupé par la tablette qui contourne la taille; le dossier montant haut et taillé en pointe, est orné d'une boule ronde. Là règne un jour exquis, mystérieux,

éteint, tamisé par le petit rideau de mousseline; la lumière glisse ça et là sur quelque contour arrondi, éclate sur un pied de meuble ou sur une surface plate, caresse largement la surface de la table. On dirait, en voyant le jour défaillir lentement, tranquillement sur les objets, un mélancolique chant du cygne de la lumière, un tranquille évanouissement dans des ombres montantes, un effacement des blancs, dans des gris et des noirs. Il ne reste plus de lumière que sur un meuble posé de côté; elle se retire dans un trou d'ombre pour s'accrocher au bord d'un autre objet et va disparaître dans le noir du fond.

Cette lutte de la lumière qui pâlit, meurt, joue, s'accroche et se fond, donne un sentiment de repos intime et une atmosphère de rêve à ce petit morceau d'intérieur, souvent hanté par les pensées de l'artiste. En le mentionnant on fait connaissance avec un des aspects les plus intimes du talent de Mr. Israëls, qui y voit vivre des êtres, qui s'y représente des scènes familiales; la prière rustique, profondément émue du simple journalier, aux mains calleuses jointes, aux yeux baissés dans une figure usée, hâlée, y est évoquée, tandis que sur la table fument les pommes de terre; l'enfant misérablement vêtu y babille souvent dans sa petite chaise avec sa mère qui racommode de vieux habits; ou bien un calme lit de mort y est sanctifié par la mystérieuse harmonie des couleurs.

Ici se traîne et agonise le corps du pauvre, humble être sur la terre. Après s'y être ereinté toute sa vie, il y rentre définitivement, ainsi que des couleurs se fondent complètement dans les ombres. — Dans cet entourage de simplicité, de misère, et de lutte continuelle se jouent les petits drames domestiques, dont l'écho ne vient jamais jusqu'à nous, mais que l'artiste reconstitue avec un noble sentiment de sympathie, et place dans leur atmosphère propre, qui forme le cadre des émotions qu'il suscite en nous. L'effet Rembranesque de l'entourage ressemble d'une manière frappante au Rembranesque de la vie des habitants. Une lumière rare, attenuée, un amoncellement de teintes sombres qui se perdent dans un noir vague, somnolant, qui ne laisse rien distinguer; et presqu'au premier plan, par-ci par-là un éclat de lumière, une petite touche claire, une lueur. Et tels végètent les habitants de ce milieu, dans une atmosphère nébuleuse; dans une vie d'obscurité qui rampe et se traîne par terre dans une grande fécondité, qui produit tout semblablement, dans une répétition sans fin de la nature, avec de loin en loin un point lumineux, quelques petites notes claires qui diminuent à mesure que tout s'approche de l'insondable nuit de la mort, ombre mystérieuse, qui tombe brusquement sur notre vie, jusqu'à ce que tout s'enfonce dans le noir inconnu de l'invisible.

En traitant de ce point de ressemblance entre le sujet et l'entourage, nous avons souligné un des plus délicats et des plus importants chapitres de l'évangile artistique de Mr. Israëls. La foi en cette question de ressemblance, d'harmonie, a lentement pénétré sa personne. Ce maître hollandais est persuadé que chaque sujet se meut dans la nature ou dans la vie dans une atmosphère propre, en dehors de laquelle il ne peut exister, et même ne peut être conçu. Chaque événement, chaque action fait naître dans tout homme

un sentiment défini, qui varie toujours selon les sujets qui le produisent; mais en même temps chaque événément, chaque action a une existence à part, une atmosphère qui forme pour ainsi dire le complément de son état normal. Ceci étant donné, il est impossible d'imaginer quelque événement, ou d'en rendre complètement l'impression sans concevoir en même temps cette atmosphère qui forme avec lui un ensemble parfait. D'où il résulte que dans beaucoup de ses œuvres les plus importantes, les sujets ont trouvé un cadre naturel dans l'entourage, où ils sont mis en action. Prenez par exemple un de ses lits de mort, ou un enterrement de pauvre; vous y trouverez l'ombre douloureuse de la mort mystérieuse qui est venu enlever à la pauvre veuve le journalier toujours peinant, dans le gris des demi-teintes, dans l'effacement des formes, dans l'estompe des couleurs et dans la misérable simplicité d'un grabat; chez Israëls, le triste sentiment de la mort acquiert encore plus de relief par la collaboration puissante de la mise en scène, où l'on retrouve l'agonie de la lumière, et la disparition des formes. Mais ailleurs vous rencon trerez des enfants de pêcheurs, bien portants, blonds, aux joues rouges jouant sur la vaste étendue des plages fraîches, dans le soleil brûlant, la gaité de la mer, la clarté des ciels bleus, avec de petits nuages blancs, et l'animation des vagues frissonnantes. D'un coté la mort dans ses teintes sombres et grises, et son obscurité mystérieuse, et de l'autre la jeune vie dans l'entière franchise de la nature. Le peintre aura reçu de l'un ou l'autre événement une impression vive, qui bientôt se sera brouillée dans le tourbillon des occupations journalières. Mais un beau jour, tout-à-coup, par un caprice du hasard, il sent renaître en lui la sentation éprouvée jadis, et la scène se reconstitue encore une fois pour lui, jusque dans ses moindres détails. Telle est son étonnante mémoire d'artiste; et il trouve tout naturellement au moyen du travail de ses anciens souvenirs l'atmosphère de l'entourage dans lequel l'objet de ses impressions doit avoir vécu. Ainsi par exemple, il aura visité une pauvre chambre pleine de lumière diffuse, avec le trou noir d'une alcôve dans un coin. Et puis un autre jour, tout en travaillant ou en se promenant au milieu de la riante nature ce souvenir d'antan se réveille soudain en lui. Sa pensée toute entière se concentre sur l'ancienne impression, devient de plus en plus intense, jusqu'à ce que la scène même se représente à lui, dans sa tonalité grise et sombre d'autrefois; et son imagination, poussée par le sentiment qui l'occupe, place tout naturellement une vieille femme morte dans le trou noir de l'alcôve déjà vue. Rien d'autre ne pourrait se trouver là! Ce cadavre, cette idée de la mort furent directement évoqués par l'expression du milieu sombre, morne.



Telle est la mystérieuse naissance de l'art, qui a lieu après de longs sommeils, illuminés par de soudains réveils, au milieu d'étranges caprices du hasard, dans un travail du tempérament de l'artiste, aux causes duquel on ne saurait remonter.

Voilà pourquoi un artiste, qui ne connait pas le métier de l'une ou l'autre branche des Beaux-Arts, peut cependant éprouver le besoin de rendre avec les moyens dont il peut disposer, les impressions reçues de cet art, dont il ignore la technique. Il peut faire cela par l'appréciation des passions et des sentiments d'un tempérament d'artiste non conforme au sien en ses moyens d'expression, ayant le même sentiment que lui de l'idée d'art en général. Il peut aussi comprendre le côté artistique général de sa manière d'exprimer son tempérament d'artiste, les révélations de ses passions et de ses sentiments, faites poëmes de couleur ou de dessin. Ce qui fait qu'il peut relativement parler de la Peinture comme si les couleurs étaient des mots, les lignes des phrases, les tableaux des poëmes. L'âme de l'art d'un Flaubert ou d'un Millet, des „Minnebrieven" *) ou des Enfants de la Mer, la subjectivité générale de l'expression artistique d'un Israëls ou d'un Multatuli, tout cela peut ressortir du domaine de son appréciation.

Et dans les pages qui suivront, j'espère m'essayer à faire connaître l'esprit de l'art d'Israëls, par les impressions qu'il fit sur un confrère qui a tâché de sentir juste et d'être sincère.

*) „Minnebrieven", *Lettres d'amour* de Multatuli.





Israëls donnait une fête pour célébrer ses noces d'argent. Une grande foule d'invités, amis, connaissances et parents, se pressait dans les salles d'un des hôtels de la Haye. La petite personne du héros de la fête, avec son expression gaie, allait, toujours souriant, d'un groupe à l'autre; et ses mains lui étaient prises sans cesse, serrées par tout les arrivants, qui lui fesaient leurs souhaits de bonheur, dont il les remerciait par un tranquille, heureux hochement de tête.

Dans les salles circulait une foule de personnes agées, de têtes grises et chauves, d'habits décorés et de visages réjouis; presque tous les peintres de réputation, les traits si connus de nos artistes d'une génération antérieure, étaient là; ils étaient venus en amis de la jeunesse d'Israëls, en contemporains du jubilaire, même d'autres villes, pour s'asseoir à ses côtés, pour boire à son heureux mariage, pour raconter la gloire de sa carrière artistique, et ils se communiquaient de vieux, très-vieux souvenirs et particularités de ses jeunes années, avec une tendance visible à glorifier l'art et la personne d'Israëls, et à la placer dans la lumière de l'histoire.

Et on lui porta des toasts, on but à ses noces, à l'excellence de ses créations, à la longue jeunesse de sa grise automne; de lentes paroles s'élevaient, prononcées par des membres de la famille et par des artistes grisonnants et blancs déjà, au milieu du silence des hôtes qui écoutaient; des hurrahs ronflants, des battements de mains éclataient dans la vaste salle, et le moussant champagne à la main, bien des souhaits sincères furent portés.

Répondre était difficile au Maitre: que dire à ces paroles qui toutes voulaient exprimer la même chose et qui toutes avaient le même but? „Merci", un simple „merci" s'échappait de ses lèvres, de cette voix haute qui pénètre si loin, et qui est si claire. Des fanfares éclatent dans la salle, tous les hôtes se dressent de leurs sièges, les verres sont élevés, et une Fête nait de l'animation des assistants, qui dura des heures encore.

Une vraie Fête!

Pour moi cependant, la valeur de cette fête en l'honneur des noces d'argent d'Israëls était dans tout autre chose. La haute signification — la valeur super-artistique — était pour moi dans la présence de la jeune génération d'artistes à cette fête, et dans le ton des relations entre ceux-ci et le héros de la fête. On doit bien me comprendre: je ne veux pas dire que cela ait une signification particulière que la famille Israëls invite les jeunes peintres; pas davantage que ceux-ci assistassent à cette fête; mais bien ceci, que jeunes et vieux, et vieux et jeunes se traîtassent respectivement en *artistes*.

Ainsi devient compréhensible la place qu' Israëls occupe dans notre art national.

Je dois toutefois m' expliquer. En règle générale on peut admettre qu'il règne une espèce de tension entre les artistes d'une génération nouvelle et ceux d'une génération plus ancienne; en causant, quand ils parlent de leur art, ils observent une certaine réserve, qui trouve sa cause dans l'incertitude où ils sont, concernant leurs



convictions respectives; on se met finement au pied du mur, on regarde son voisin, épiant ses mouvements, et celui-ci lève les bras en l'air, et prophétise comme un Mahdi blanc, vantant l'excellence de sa foi, avec une emphase enthousiaste, avec l'ampleur de convictions belliqueuses.

Et les autres se regardent en clignant des yeux, en haussant les épaules, avec une apparence de sarcasme sur les lèvres; ils ont, comme les vieillards entre eux, une espèce de joie pleine de dépit, du bruit que font les jeunes; quel vacarme! quels cris! „Qu'ils travaillent plutôt!" comme eux le firent dans leur jeunesse, car c'est pourtant par cela qu'ils sont arrivés si loin. Et un bruyant hurrah les tourne en ridicule, éclatant sur l'autre rive de l'art. Des regards d'intelligence, une position exprimant une profonde pitié, sont la réponse à ce vacarme plein de défi, et ils tournent le dos, dédaigneusement.

Notre art retentit de ces discordes; ainsi l'on discute avec une intolérance aigre, et les pôles respectifs sont aussi complètement éloignés que jadis. Ce phénomène psycho-



logique a été sensible à travers tous les siècles, même pour l'observateur le plus superficiel, et il trouve sa cause dans les mêmes raisons qui font s'exciter sur d'autres terrains, jeunes et vieux l'un contre l'autre. La génération qui s'en va — nourrie et empreignée depuis cinquante ans des systèmes, conceptions et sensations de sa jeunesse; qui aime son art comme un gagne-pain, comme quelque chose de grandiose et d'élevé qui lui donne la nourriture quotidienne; une confiance dans cet art, qui n'a jamais failli pour eux, et sur lequel ils croyent pouvoir compter jusqu'à leur dernier jour — croit être maîtresse du terrain et pouvoir le rester; s'accapare des plus hauts et des plus nobles droits, décide, critique et verbalise, comme si après elle la noble fermentation dans l'art était finie, et comme si elle avait donné à l'art de son pays sa dernière expression, la seule possible, jusqu'à un point d'arrêt, qui est à ses yeux probablement son point culminant. Et en face de celle-ci, la génération jeune, qui commence à se remuer avec une insouciance bohême, cherchant encore, hésitant, choisissant, mais avant tout et audessus de tout immuable dans sa sainte recherche du Beau, se jetant avec toute la fougue de son tempérament vierge dans les grands fouillis séculaires de professions de foi, d'imprécations, de cris et de chansons tranquilles, et qui doit se tracer un chemin avec son sentiment pour unique guide, jusqu'à ce qu'elle s'arrête pour écouter, hors d'haleine, les chants de son propre esprit, ses propres pensées, et fonder ainsi, au milieu des propriétés des autres, un empire de bonheur artistique, duquel ils seront les petits princes du jour, mais dont ils deviendront dans l'avenir les grands monarques.



Mais quelque chose qu'eux, — les jeunes — absorbent avec le lait maternel, est une crainte pleine d'anxiété que les autres — les vieux, soient leurs ennemis envoyés par Dieu. Sur leur route ils rencontrent toujours les regards désagréables et aigus des vieillards qui les fixent, et cela les gêne; et de leurs lèvres s'échappent des paroles amères, des cris d'impatience, des chants de liberté, tandis qu'ils sourient de dédain. Et ils errent par des chemins qui les conduisent loin, bien loin des sentiers battus de leurs prédécesseurs.

De semblables rapports entre jeunes et vieux, comme je le fesais remarquer plus haut, il n'était pas question chez Israëls. D'abord Israëls est, par sa personne, par sa manière d'être agréable et tolérante, l'homme indiqué pour former le point de réunion où les différents partis peuvent tranquillement se rencontrer; chez lui les traités de Berlin de l'art sont signés, et plus d'un protocole artistique a été composé dans ses salons.

Et puis son art, avant et audessus de tout, son art, qui lui est si cher, le confident de sa vie mentale, l'ami de son idéal, le grand-prêtre en habits sacerdotaux du temple de son âme, — cet art, vers lequel vieux et jeunes vont en pélérinage comme les mages de l'orient et de l'occident, — ces intimes mystères de couleur et de lumière, qui apaisent toutes les générations d'artistes, car pour les uns il est un de leurs plus habiles collègues, et pour les jeunes un de leurs plus respectés Maitres, — avec son art, il étend, pour ainsi dire, ses mains comme pour bénir — placé au milieu entre les camps ennemis, il

sait tenir les partis à distance, et plus ses bras se resserrent, plus les camps se rapprochent, jusqu'à ce qu'à la fin ils se trouvent côte à côte, quoique silencieux, quoique avec des regards de dépit. Voilà la haute signification de la puissance qu'exercent la personne et l'art d'Israëls en 1888.

Et il y a plus encore: Israëls a vécu dans ses œuvres les souffrances de la génération actuelle, avant que cette génération ait su se créer une place dans l'art.

Je veux dire ceci: il y a deux ans, à Amsterdam il y eut une exposition de ses œuvres; là étaient réunies des œuvres de sa jeunesse, du temps où Jozef Israëls était encore un débutant; des toiles de la pleine expansion de son talent, lorsqu'il croyait trouver quelque chose de neuf, en exprimant ses sensations au moyen de nouvelles combinaisons de couleur, en trouvant des lignes et des tons pour des conceptions individuelles; et encore de toiles de l'époque où il est devenu „Israëls", l'artiste à l'expression décidée, au grand art des colorations mystiques qui révélaient le peintre qui a compris les mystères de notre lumière hollandaise.

Par hasard j'ai vu quelques œuvres de la jeunesse d'Israëls et quelques portraits de famille qui n'ont pas été à cette exposition; et maintenant je voudrais parler de différentes choses concernant cet art jeune; concernant son développement successif de jeune homme imbu de traditions académiques, jusqu'à ce qu'il devienne l'artiste qui cherche des drames dans la vie des pêcheurs, le peintre-poète des lits de mort silencieux, le peintre des intérieurs pleins d'ombre, des fermes, des pâtres solitaires dans l'aube brumeuse.

Et je crois qu'avec lui on vivra une période de l'histoire de l'art national, et qu' on assistera à la formation de l'art moderne, plein de vigueur, naissant après une période de hiérarchie académique, de conventions, de raideur de lignes et de pauvreté de couleur.

Mais avant cela je veux revenir sur l'évolution artistique générale, à l'étranger, autour de nous, qui eût lieu en même temps que la métamorphose d'Israëls, et qui exerça son influence sur toute la génération actuelle des peintres.





La peinture a devancé toutes les branches de notre art national dans la lutte contre les conventions qui l'empêchaient de s'épanouir. Lorsque l'individualité chez les peintres français modernes atteignit le plus haut degré, le roman français avait déjà produit des chefs-d'œuvre individuels; lorsque Millet peignit son „Homme à la houe" et ses „Glaneuses", „Madame Bovary" et „l'Education Sentimentale" avaient une réputation européenne. Flaubert et Millet étaient en France des contemporains, mais si l'on voulait, en fesant une fausse comparaison, chercher dans notre peinture nationale une place correspondant pour Israëls à celle que Millet tient dans l'école française, on ne pourrait trouver un nom en Hollande pour faire pendant à Flaubert. La cause de ce remarquable phénomène se trouve dans les circonstances suivantes: Lorsque chez nous le pinceau était manié par des artistes, les principaux écrivains étaient des dilettantes ou des rimailleurs. Lorsque l'on considère la période de notre art national, comprise entre les années 1830 et 1880 — car ce n'est qu'à partir de '30 qu'il peut être question d'un mouvement artistique dans toutes les branches — on se trouve devant un demi-siècle, où les grands monarques de notre prose et de notre poésie remplissent les fonctions publiques de „pasteur"; une armée de dogmatiques et de doctrinaires, les hommes de la Bible et de la chaire, grandis dans une éducation systématique et pénétrés de maximes conventionnelles, c'étaient là les géomètres de notre art national qui mesuraient toutes les œuvres à leur étalon et les englobaient dans leur domaine ou les en écartaient. De même que pour eux existaient dix commandements pour le Bien, ils en avaient un certain nombre pour le Beau; si l'Ancien et le Nouveau Testament étaient les règles de leur vie privée, la Genèse et le Deutéronome du „Conventionnel" étaient les sources où ils puisaient des recettes pour juger l'art. Les conventions religieuses allaient chez eux de pair avec les conventions artistiques. Comment aussi aurait-il été possible de trouver place pour une conception individuelle de n'importe quelle branche de l'art dans des têtes bourrées dès

leur plus tendre jeunesse, de dogmes anti-individuels. l'Art et la Religion sont des fractions de notre vie spirituelle; tous deux sont des révélations des sentiments de l'âme, mais sous une forme différente, tous deux un désir, un besoin continus d'Idéal, conscients ou inconscients. De là que chez les peuples primitifs l'Art et la Religion ont été classés, durant des siècles, dans le même genre de sensations, et même, plus encore, que la Foi est devenue la forme primitive des aspirations humaines vers l'Art et vers l'Idéal. Et il est clair que ces deux expressions du Sentiment, quoique séparées et éloignées l'une de l'autre par le travail des siècles et par les changements de positions sociales, se trouvent réunies chez beaucoup de personnes, et quand elles se rencontrent chez un homme au service de la religion, généralement elles sont employées dans un but unique, et l'Art entre au service de la Religion.

Mais en même temps on peut admettre comme un axiome, que le doctrinaire en religion sera aussi doctrinaire en art, ce qui est la même chose que conventionnel, parce que toute expression de l'esprit, dans n'importe quelle branche, sera inconsciemment soumise au trait dominant de l'auteur. De là vient que notre littérature nationale sommeilla si longtemps dans des conventions mortelles à son developpement! Et, partant de ce point de vue, on peut affirmer en toute sécurité que le Protestantisme a été l'ennemi mortel de notre prose et de notre poésie, car après Calvin, il n'est plus question dans notre pays d'un art catholique qui ait quelque importance.

Heureusement pour la peinture hollandaise, les pasteurs protestants n'ont pu causer de ravages dans cette branche de l'art; ils n'y pouvaient atteindre. Car, tandis que les étudiants en théologie, à nos universités avaient assez de temps de reste pour cultiver un peu les belles-lettres, d'autant plus amenés à faire cela par la base de leur éducation religieuse qui les obligeait à lire beaucoup, Dieu merci! la peinture était un passe-temps qui ne se trouvait pas sur leur route, et qui du reste ne se pratique pas en quelques heures perdues. Si tel n'avait été le cas, notre peinture, de même que notre littérature, aurait dû se traîner jusqu'en 1880 pour tomber enfin dans les mains de quelques véritables artistes. Quoique ce soit seulement en 1880 qu'on puisse montrer la joyeuse entrée de „l'art" dans notre poésie et notre prose, cet événement, dans la peinture, avait lieu quelques vingt-cinq ans plus tôt, par suite des circonstances expliquées ci-dessus.

Pourtant l'art d'Israëls et des Maris eût dans cette même période un semblable ennemi que la littérature. Dans l'art s'appelle la peinture académique, celui qui en littérature prend la forme d'un ministre protestant.

Toutefois il y avait une différence: pour les lettres le danger se cachait derrière une série de personnes qui occupaient la même position sociale et qui pouvaient travailler tant soit peu individuellement; mais pour la peinture le danger provenait des „écoles".

Je vais développer un peu cette idée.

Je veux dire ceci: un écrivain peut acquérir par des études personnelles les connaissances techniques de son métier, faire les études préliminaires, la composition et l'esquisse de quelque ouvrage; il n'a guère besoin d'un enseignement spécial; il ne peut pas être question pour lui de suivre un cours, afin d'apprendre quelle place les figures doivent prendre dans un livre, etc.



Un auteur doit seulement savoir *écrire*, dans la signification réelle du mot, et un peintre doit apprendre à *dessiner*. C'est ici que leur mode de formation diffère!

Un élève-peintre va donc à l'école chez un maître; il suivra les cours d'académies afin de s'approprier la technique de son art; ses maîtres ont des méthodes qu'ils sont obligés d'appliquer; ils ont leur catéchisme de la Beauté, leurs idées personnelles à l'égard de la composition, du colorit, et du dessin. Et tout ce bagage artistique, où le professeur puise son pain quotidien, est empilé dans le cerveau des élèves, avec la présomption des personnes qui „savent". Un pareil professeur veut „faire école"; l'individu est ordinairement sacrifié dans le but de procurer un parti au maître.

Pendant ces années il ne lui est pas permis d'exprimer librement ses sensations, pas plus que de développer l'individualité qui se trouve dans tout artiste. Il ne peut dessiner les lignes selon les indications de sa propre main; il ne peut peindre les visions de couleurs selon les impressions et les sensations de son propre esprit, il ne peut faire un choix dans les nombreux sujets qui assaillent son âme à lui. Mais il est obligé de poser les lignes selon la raideur bourgeoise des idées artistiques de son maître, vieillies et conventionnelles; il doit apprendre les leçons du livre traitant de la couleur, de Monsieur X ou du Professeur Y; il doit copier les modèles qu'on lui place devant les yeux, qui le laissent froid par leur manque de caractère, ou les plâtres qui sont mis à côte de lui.



De tous les côtés son individualité est tronquée, resserrée, et obscurcie; les sursauts de son esprit, les vibrations de ses sentiments, tout ce qui provient de lui-même, s'anéantit contre une haute muraille de conventions, qu'il lui est rarement permis de franchir plus tard, ses ailes s'étant atrophiées par suite d'une répression systématique, qui est la base de l'enseignement académique.

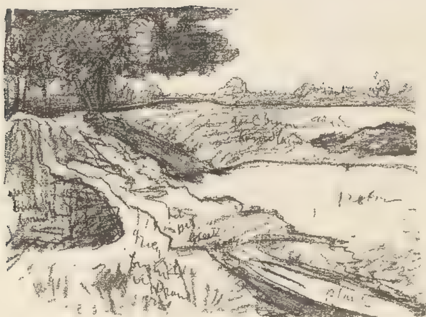
Et après, lorsqu'il a quitté l'école de peinture? Que lui est-il resté de son talent original et de ses premières ferveurs? D'ordinaire bien peu de chose; précisément le temps et l'occasion lui manquaient, à l'époque où il devait travailler le plus à son développement, où il aurait du cultiver, choyer, couver, avec une patience et une persévérance opiniâtre, ce qui lui venait à l'esprit. Et qu'a-t-il reçu en échange? Dans son cerveau s'est formé un tohu-bohu de maximes professorales, de méthodes académiques, de poses officiellement belles, d'harmonies vieillies et d'un classique faux. Dans le cas le plus favorable il devient un habile artisan, adroit à devenir à son tour le porte-drapeau des idées qui lui ont été rabachées une fois, et qui enchaînent dans l'éternité les anneaux de l'art officiel.

Les académies sont bonnes pour former des professeurs, rarement bonnes pour développer chez un artiste le talent naturel.

Mais ici vient s'ajouter encore quelque chose! L'élève se trouve face à face avec son maître. Celui-ci jouit parfois d'une grande réputation, a des décorations, a vu les musées se remplir de ses œuvres, est traité avec respect, et a souvent une manière de se produire, une diction ou quelque chose d'autre qui impose, avec quoi il cherche à impressionner. Ceci contribue naturellement beaucoup à accentuer ce qui est enseigné à ces écoles; le jeune homme est tant soit peu influencé par une telle personnalité; son esprit jeune, pas encore indépendant, est involontairement rempli de respect pour ces personnes traitées respectueusement, et ce que les lettres inanimées d'un livre ne pourraient lui faire comprendre, un professeur sait aisément le lui faire admettre. Le caractère scolastique de son éducation prend un caractère de consécration par l'influence personnelle des professeurs.

A ce point de vue il se trouve dans des circonstances plus favorables que le littérateur, qui n'a généralement devant lui que les œuvres — les livres — des grands maîtres, tandis que les individus se tiennent plus à l'écart sur un plan éloigné.

Maintenant l'élève a quitté l'école, et il appartient au petit nombre d'élus, chez qui toute individualité n'a pas encore été refoulée! Dès lors commence pour lui la lutte; il lui reste à faire ce qu'un grand acteur me disait en parlant des élèves qui quittent notre école dramatique, qu'ils doivent commencer à désapprendre ce qui leur a été enseigné à l'école. Toutes les habitudes prises doivent être jetées par-dessus bord; la poussière académique doit être secouée des souliers; l'élève doit tâcher d'oublier ce qui lui a été dit de la Beauté, et purifier sa mémoire de ce qu'il pouvait prendre ou laisser. Maintenant que son esprit est délivré de ces carcans, et que l'artisan reste tout seul, l'homme, ayant acquis une habileté consommée de dessinateur, doit aller à la recherche de sa personnalité parmi les ruines du savoir inculqué. Et alors viennent des heures de doute, de réflexion, et peu à peu l'individu repoussé et négligé reparaît et se manifeste; il lui reste la tâche de ratrapper ce qu'il a perdu par la faute de ses maîtres; alors seulement commence la période pendant laquelle il va se développer en *artiste.*



es circonstances particulières ont interrompu ici le travail de Mr. Netscher.

C'est à la demande de l'éditeur, Mr. Schalekamp, que je vais continuer sa tâche. De comparse je deviens acteur. En traduisant scrupuleusement la prose de Mr. Netscher je remplissais mon devoir, et je n'avais que cela à faire, même si je ne partageais pas entièrement ses idées, entre autres ses recherches profondes sur la genèse des œuvres du grand artiste.

Ainsi par exemple Mr. Netscher voit un rapport frappant entre l'éclairage de tel tableau d'Israëls et la pensée philosophique ou sociale qui aurait précédé, ou tout au moins accompagné sa création. Je n'ai pas cette profondeur de vues, et je crois que l'artiste a surtout, toujours même, été attiré d'abord par le pittoresque du sujet vu ou imaginé, et n'a pas toujours pensé si loin, étant de nature trop peintre.

Si je commence par dire ceci, loin de moi cependant est l'idée de critiquer l'écrivain de talent; seulement en prenant sa plume arrêtée en chemin, et prévoyant que l'unité de cette étude sera inévitablement détruite, je crois devoir prévenir le lecteur que je ne puis penser comme Mr. Netscher, ni me placer à son point de vue. Des circonstances spéciales m'avaient indiqué comme traducteur. Des circonstances plus spéciales encore m'obligent à faire le fond et la forme.

Je demande „l'indulgence" du lecteur quant à la forme; quant au fond.... peintre, je dirai ce que je trouve à dire du maître; de ses idées, puisque l'on veut que tout peintre pense en peignant; de sa facture, de ses œuvres en général, et j'espère me faire comprendre.

Ces oeuvres sont nombreuses. Depuis bientôt 50 ans qu'il peint, depuis que voilà une trentaine d'années que le succès lui prodigue ses faveurs, il a produit considérablement. Et comme beaucoup de ses compatriotes, il ne s'est pas borné à un seul genre spécial, quoiqu'il

ait peint beaucoup de tableaux d'intérieur; cela ne l'a pas empêché de rendre toute la gamme des effets de plein air de son pays; de tranquilles jours gris; des soirs lourds et sombres; des paysages de grèves, argentés par un pâle soleil opalin, des clairs de lune même.

Et toujours, jouant un rôle important dans ces paysages admirablement sentis, la figure humaine, l'enfant, la femme, de préférence presque, prend une place prédominante.

Parce qu'Israëls à peint la figure rustique, le pauvre, le pêcheur, l'ouvrier ou le campagnard, on l'a parfois comparé à Millet, mais en cela je trouve qu'on a eu tort, grand tort même. S'il y a un rapprochement entre ces peintres, c'est seulement celui-ci, que tous les deux ils sont artistes plus que peintres; et que l'intensité de sentiment que montre telle toile de Millet est la même que celle des bonnes œuvres d'Israëls.



En Hollande le peintre occupe une place prépondérante dans l'art de son temps, d'abord par son talent, ensuite par l'influence qu'il a exercé sur l'école de peinture contemporaine. Et nous ne croyons pas exagérer en disant qu'il appartiendra dans une certaine mesure à l'histoire générale de la peinture moderne, étant du petit nombre d'artistes qui ont du exprimer un côté personnel de leur tempérament, qui ont eu quelque chose à dire; et, ayant été un des premiers à réagir violemment contre les recettes (nous n'osons pas même dire „traditions"), qui ne produisaient guère plus que des tableautins inertes, glacials de convention, de manque de réalité, de sincérité.

Les peintres de l'école hollandaise de 1830, pseudo-classiques, secs, guindés, antiartistiques au possible, ne représentaient, en paysage que des décors vides d'atmosphère, en figure que des anecdotes historiques ou burlesques, des mélodrames romantiques ou des bergeries d'opéra-comique, adaptations maladroites de recettes anciennes à des sujets de romances. Résultat: des peintures froides, sans vie, mal conçues et mal exécutées, sans charme ni mérite, qui ressemblaient aussi peu à des œuvres d'art que des poupées modernes à des statues classiques. Et cette école de 1830 sévit encore, de nos jours. Quoique la peinture moderne s'impose, depuis quelques années déja, aux amateurs intelligents et aux gens de goût, les œuvres de cette époque atteignent encore ici des prix



élevés et sont parfois hautement prisées par leurs possesseurs. On comprendra par cela d'autant mieux qu'une peinture aussi révolutionnaire que celle d'Israëls le paraissait, eut de la peine à s'imposer au public, puisque, même aujourd'hui, maintenant que l'admiration de l'étranger vient montrer à leurs compatriotes quel grands peintres les Neêrlandais ont l'honneur de compter parmi eux, ces peintres sont encore discutés et incompris.

Le grand effort d'Israëls a été d'allier à l'amour des humbles, une conception grandiose du milieu où ses figures se meuvent. Il a repris ainsi, avec les Maris, et avec Mauve, les traditions anciennes, redevenues nouvelles par suite de l'abandon où on les avait laissées, en réimportant dans son pays un naturalisme sincère qui a été la note caractéristique des peintres Hollandais et Flamands de la grande époque.



Quoiqu'il n'en paraisse rien dans ses œuvres, qui ont l'air d'être travaillées presque péniblement quelquefois, qui ne sont jamais peintes de jet, avec des coups de pinceaux décidés, mais plutôt tapotées à petites touches, Israëls cache un savoir très-grand derrière ces semblants de maladresse, d'inhabileté dans l'exécution. Mieux que personne il sait la science du dessin, le secret de construire ses figures. Derrière la naïveté un peu voulue de ses tableaux se dérobe une science consommée des proportions et de l'anatomie d'une figure; il sait admirablement raisonner le pourquoi d'une attitude, d'un geste, d'une pose. Aussi est-il vivement indigné lorsqu'on lui reproche de ne pas savoir bien dessiner, reproche que lui font fréquemment les ignorants.

Il y aura toujours un abîme entre deux opinions opposées concernant le dessin. Pour certaines personnes, pour le grand nombre, dessiner c'est tracer proprement les contours des formes, avec un trait arrêté qui cerne les masses ou les détails. C'est ce dessin, qu'enseignent les maîtres de dessin, les écoles, les académies. C'est aussi le dessin élémentaire primitif des peuples anciens, des primitifs de toutes les époques. Lorsque ce trait est senti, lorsqu'en le traçant l'artiste a suivi avec amour les moindres inflexions, appuyant son crayon délicatement pour indiquer une courbe molle, vigoureusement pour accentuer une partie solide, lorsque ce dessin linéaire est d'un Italien primitif, ou d'un Holbein, d'un Clouët, il est admirable. Mais combien ce dessin ne devient-il pas vite une suite de conventions, des traits ou des lignes cernant des masses proportionnées suivant des formules géométriques. Alors il peut être tres-utile pour la peinture décorative, qui exige, avec du goût et du talent, une grande science de mise en page; pour des dessins industriëls, dont la qualité première est l'heureuse distribution des lignes et des tâches; dans lesquels la vie

et les détails des sujets représentés sont au moins accessoires, tandis que le tout doit être plutôt de convention, afin de faire de l'effet à distance; un effet décoratif, qui n'est obtenu qu'au moyen de masses fort simples, dont les détails seraient invisibles par la distance.

Ce dessin-ci, aux contours immobiles pour ainsi dire, est le dessin que le public croit être le seul dessin; et du moment que des coups de crayon heurtés, brusques, nerveux, d'un Rembrandt, d'un Michel Ange, d'un Millet sont sous ses yeux, il se trouve désorienté; habitué à une pureté, une propreté bourgeoise des lignes, il ne comprend pas ce dessin, tout-à-fait artistique, puisqu'il exprime plus que la forme copiée servilement, la synthèse de la forme; qu'il donne la vie, le mouvement, l'action, non pas d'une manière inerte comme une photographie instantanée, mais avec une apparence de vie. Il ne voit pas, ce public, dans le trait interrompu, exagéré, dans les coups de crayon qui cherchent une forme, se répètent parallèles au même endroit, qui sont noirs, épais, ou imperceptibles, brusquement interrompus, un dessin bien autrement vivant, donnant beaucoup plus; exigeant un talent supérieur, toujours très-rare, des facultés de vision et de compréhension que ne demande pas le dessin conventionnel, qui s'apprend par cœur à l'école.

Nous nous sommes étendu si longuement sur les différentes manières de comprendre le dessin, pour tâcher de faire valoir les mérites de celui d'Israëls. Lorsque le maître peint une jeune fille qui coud, il cherche avant tout à rendre le geste, le mouvement, l'attitude. Pour cela il n'existe pas de recettes ni de trucs. C'est la vision, ou plutôt le sentiment de cette vision qui fait exprimer par la main qui ignore ce qu'elle fait, la volonté, la conception de l'esprit. Ceci déjà suffirait pour démontrer la supériorité d'un dessin caractériste (rendant le *caractère* des formes au lieu de *copier* celles-ci) sur un dessin impersonnel, ce dessin caractériste dépendant bien plus du cerveau que de la rétine, de la réflexion et du sentiment que de la vision.





e dessin senti, tout artistique, si peu apprécié en général, est une des plus remarquables qualités d'Israëls et donne à ses œuvres ce charme si particulier qu'elles exhalent; il n'aura pas la correction un peu mièvre d'un Knaus, il contiendra des fautes réelles parfois, mais il donnera le caractère d'une tête, exprimera avec intensité tel état d'âme d'une créature humaine, au lieu d'avoir l'air d'être un dessin fait d'après un mannequin habillé.

Il y a ainsi nombre de tableaux, de figure et de paysage, dont les auteurs passent pour savoir dessiner correctement. Cette soi-disant correction apparente déguise le plus souvent la pauvreté de l'esprit et l'absence de talent.

Il faut être infiniment plus artiste pour jouer au théatre un rôle avec émotion, que pour réciter froidement ce même rôle sans fautes de diction, de geste, mais d'une manière apprise, impersonnelle. Théatre, peinture, musique, tous les arts ont la même exigence suprême, l'interprétation originale. J'ai entendu jouer merveilleusement un Wieniawsky, vu un Rossi, une Sarah Bernhardt, non sans incorrections, sans fausses notes, mais être si supérieurement artistes! Ces incorrections sont les fautes de dessin d'un Millet, d'un Israëls. Absorbé par de hautes préoccupations, par des „pensées qui montent jusqu'au ciel" comme dit Victor Hugo, par la recherche de la vie, du mouvement, de l'expression, en rendant ces facteurs de tout œuvre d'art véritable, il ne s'aperçoit pas qu'il fait la main trop petite ou trop grande, en exprimant le geste, les yeux trop hauts ou trop bas, en traduisant l'expression.

Et ses qualités sont trop rares, trop supérieures, pour que je n'aie pas insisté à les faire apprécier.

La facture d'Israëls est aussi très personnelle. Comme je le disais plus haut, ce n'est pas par larges coups de pinceaux, avec de belles coulées de pâte, ou au moyen

d'empâtements, de frottis, de glacis qu'il travaille. Soigneusement il indiquera sur la toile vierge l'ensemble de la composition qu'il va peindre; d'abord il massera les valeurs principales, les ombres et les clairs, le blanc et le noir du tableau. Cette esquisse faite, il prendra des modèles, et, d'après ceux-ci, ou quelquefois d'après des dessins faits antérieurement, il commencera lentement a construire son tableau, à créér ses figures. Avec de minces pinceaux et des brosses petites, il dessinera dans la couleur, posera de petites touches successives, de petites lignes vermicellées, les unes au dessus des autres, lentement, patiemment. Ces petites touches se fondent, s'harmonisent, et avec le temps, la pâte ainsi obtenue, acquiert une belle qualité, devient un bel émail, qualité propre à toute bonne peinture.

Ces petites touches un peu flottantes, décomposant imperceptiblement les couleurs par leur juxtaposition, donnent admirablement le sentiment d'atmosphère ambiante. Aussi ses toiles ont-elles toujours une douce lumière argentine, jamais de „trous", de parties opaques ou lourdes. Une fine lumière éclaire les objets, les figures; des reflets les isolent, l'air circule, hommes et choses semblent se mouvoir dans l'air, „tournent", et par là même ont du relief, de la solidité, du „corps", par contraste avec la légèreté des perspectives aériennes.



Ces qualités rares ne sont pas seulement visibles dans ses paysages avec figures, ou dans ses scènes d'intérieur. Lorsqu'il peint une tête, un portrait ou une tête de fantaisie, ces mêmes qualites contribuent au plus haut degré à donner l'expression, la vie, le relief des choses. Pas le relief brutal, le trompe- l'oeil commun, plat de conception, la tête qui „sort du cadre", mais l'apparence, le sentiment que telle tête peinte n'est pas une surface de toile colorée, plus ou moins plate ou en relief, mais que cette tête est solide, substantielle, isolée dans l'air qui l'entoure de tous côtés, par derrière et entre le spectateur et la toile. Et cela par la justesse des tons, mis en place dans leurs valeurs relatives.

Dernièrement j'entendais Jacob Maris, le grand peintre au fin bon sens, raisonner longuement ces mérites d'Israëls, démontrer combien ces qualités sérieuses sont rares, à l'occasion d'un portrait d'un très-célèbre peintre français, dont la peinture a une apparence de solidité, qui en réalité n'est qu'une rudesse de surface, un relief trompeur manquant „d'enveloppe", de cette profondeur d'atmosphère qui fait valoir la forme solide, et par contraste, l'isole, semble la faire vivre, respirer.



Ce mérite n'est certes pas de peu d'importance, et encore moins est-il commun. Ces qualités sont celles des grands maîtres coloristes ou luministes, d'un Velasquez, d'un Rembrandt. Aussi Israëls pense-t-il beaucoup à Rembrandt, qui fut peut-être avec le maître espagnol, son plus sérieux maître. Mais quand il dit familièrement, „comment trouvez-vous mon Rembrandt?" en parlant d'une de ses œuvres, il veut simplement dire: trouvez vous qu'elle a quelques unes de ces qualités de vie, d'atmosphère ambiante, de clair et d'ombre, de vie, qui distinguent les toiles de ces maîtres.

On n'en est plus à croire que le genre rembrandtique était de faire une brusque tombee de lumière au milieu d'ombres profondes. Certes cet effet a souvent été recherché par Rembrandt, mais la caractéristique de sa peinture est de faire tout visible et saillant, et se détachant dans le cadre, de ne jamais sacrifier une partie secondaire en mettant des tons qui, restant opaques, ne s'éloignent pas, n'étant pas au plan exigé, ne donnent pas la sentation d'air circulant ou dans une chambre ou dans un paysage.



Si je m'etends si longuement sur ces mérites des coloristes, c'est que l'on a cru que pour imiter Rembrandt il suffisait d'enduire une toile de bitume, de couleur foncée, brunâtre, et de faire tomber une abondante lumière sur un sujet principal. Maintenant, qu'une étude approfondie et une compréhension artistique a démontré que ses ombres foncées ne sacrifiaient rien, que l'air circule toujours autour des choses, il est avéré que ses toiles, fraîchement peintes, avaient plutôt une tonalité grise, par la juxtaposition des tons, plutôt argentine que brune.

Ces qualités de fin luministe, qui caractérisent les tableaux d'Israëls, sont exprimées au même degré d'intensité dans ses aquarelles.

J'ai déjà dit ailleurs, à propos d'Israëls, que les aquarellistes Hollandais, et lui en premier lieu, ne craignent pas de maculer, de salir la feuille de Whatman. Tandis que certains peintres la ménagent, s'efforcent de lui garder sa fraîcheur de papier neuf, tout en la couvrant de légères teintes, Israëls la frottera avec une éponge, des chiffons, de la gomme élastique. Il la lavera, l'essuyera, la fera sécher, amincera à la longue, à force de travail, le papier qui s'use, et fatigué de la sorte, il perdra son aspect de papier; sa substance inerte sera transformée et l'œuvre évoquera des corps, des ombres, des perspectives.

Les tons fins, argentins de ses toiles, la jolie douce lumière qui les baigne, ces charmes s'accentuent encore dans ses aquarelles. Aux couleurs transparentes de la couleur à l'eau, il mélangera un rien de gouache, un peu de blanc, quelques couleurs opaques qui, se mélant avec les autres, lui donneront des tons mineurs, des blancs mats, des chairs

rosées, des verts de patine, delicieusement fins, exprimant admirablement les différentes substances. En travaillant ainsi ses aquarelles n'ont pas la fraîcheur froide des aquarelles anglaises, par exemple. Par contre elles seront infiniment plus sérieuses, plus travaillées, plus artistiques. Loin d'être de pâles copies de la nature, montrant une impression superficielle, les aquarelles d'Israëls de même que ses tableaux, montrent un artiste ému, pénétré, religieux presque devant ce qu'il peint, un peintre qui juge tout intéressant, jusqu'aux plus infimes choses, un panier dans un coin, un morceau de linge, les pierres ou les herbes du sol, parceque son œil est attiré et ému par la couleur et la forme de toute chose.



Et alors l'art produit sa grande métamorphose, les plus misérables intérieurs de chaumieres, les plus pauvres ouvriers, les plus ordinaires objets deviennent intéressants, beaux même, par l'intêret ou l'émotion que l'artiste a ressenti et exprimé dans son œuvre, et qu'il transmet à ceux qui peuvent le comprendre.

Et c'est au moyen d'une vision supérieure, exprimée par des lignes senties, vivantes, et par la justesse des tons et des valeurs relatives, qu' Israëls parvient à émouvoir le spectateur, qu'il lui donne l'impression de la réalité; mais d'une réalité que lui seul a vue et comprise ainsi, une réalité qui n'est pas la nature même, mais une quint-essence de celle ci, une synthèse faite par un poète.

Israëls peint comme Paul Verlaine l'a si exquisement dit:

„Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor.





Nous nous sommes longuement étendus sur la facture d'Israëls, sur sa manière de peindre, de poser les couleurs, d'exprimer ses sensations au moyen de lignes et de tons, pour faire comprendre le *peintre*, l'homme de métier, pour tâcher de faire voir la place qu'il prend comme exécutant dans l'école contemporaine de peinture.

Et cette place qu'il prend tout au premier rang, est encore plus belle lorsque l'on apprécie le *sentiment* délicat qui s'exhale de ses œuvres, et il est bien difficile d'expliquer ce côté artiste, qui résume son talent spécial, qu'il n'est possible de comprendre qu'en le *sentant*.

Tout en s'inspirant pour sa facture des admirables peintres de l'école hollandaise du XVIIe Siècle, les plus habiles manieurs de pinceau, les plus spirituels et consciencieux peintres de figure et d'accessoires qui aient existé, dont un grand artiste contemporain, Alfred Stevens, a dit qu'ils étaient: „les premiers peintres du monde", Israëls a tâché et réussi à exprimer le sentiment moderne dans ses œuvres, ce sentiment intime, sensitif, subtil, qui caractérise les grandes œuvres d'art de cette fin de siècle.

Ce sont ces qualités réunies, d'artiste moderne, et de peintre dont le métier parfait se plie à ses moindres intentions, qui font de lui une figure si remarquable et si classée.

Les tableaux de ses grands ancêtres, les Jan Steen, les Pieter de Hooghe, les Gerard Dow, „peints avec des pierres fines broyées", n'ont pas plus que „Manon Lescaut", le „Voyage Sentimental" ou „Candide", cette acuité émue dans le sentiment qui pénètre l'être représenté, sentiment qui domine et caractérise les œuvres d'un Millet, d'un Whistler, d'un

Israëls, et la merveilleuse pénétration analyste qui caractérise „l'Education sentimentale" ou „la Faustin".

Le sentiment exprimé dans les œuvres des siècles précédents est fort différent de celui qui anime les œuvres des grands modernes. Ainsi chaque époque a son sentiment particulier; prenons les Italiens Primitifs, un Botticelli par exemple; ce qui domine chez cet artiste exquis c'est une douce piété, humblement amoureuse de l'être à représenter, une intime quiétude devant la nature.

Plus tard, le sentiment du décor prédomine surtout. Les œuvres du Titien, de Tiépolo, de Rubens sont avant tout pittoresques, riches, brillantes. Costumes brillants et élégants, draperies et couleurs châtoyantes, éclats de palettes d'une virtuosité très-grande, exécution pleine de brio, d'habilité, de verve, d'une admirable mise en scène.

Chez les peintres hollandais, qu'ils soient paysagistes comme Ruysdael ou Hobbema, peintres de figure comme Van der Helst, Frans Hals, ou Van der Meer, c'est moins une pénétration psychique de leurs modèles qui caractérise leurs œuvres, qu'une vision superbement rendue de l'aspect des êtres et des choses. Rembrandt seul a été plus loin, a su rendre en les peignant, non seulement leurs formes, mais en même temps leur caractère intime, et pourtant n'a-t-il pas souvent exprimé un coin de sentiment moral avec l'intensité de Leonard de Vinci, imprégnant sa Gioconde d'une vie spirituelle merveilleuse.

L'art moderne? C'est au contraire cette pénétration psychique, ce sentiment intime et pénétrant qui domine chez ses grands maitres.

L'exécution, la facture vient en second lieu chez un Millet, un Corot, un Delacroix. Quoique jamais l'exécution ne laisse à désirer chez de très-grands artistes, ils ne s'appliquent jamais exclusivement à bien peindre, ils ne pensent pas à imiter les maitres anciens, les plus merveilleux *peintres* qui aient existé, ayant à dire, à exprimer quelque chose de plus élevé, l'impression morale qui les a frappés. Cette nuance qui domine leur métier est le sentiment.

Israëls s'est toujours efforcé, dès le complet épanouissement de son talent, d'allier à ses qualités de peintre, ce sentiment délicat, spécial, moderne.

Comme peintre il a toujours tâché d'égaler les peintres anciens, d'avoir leurs qualités dans le rendu, dans le clair-obscur, dans l'harmonie générale, en un mot de faire de la bonne peinture, d'être un homme du métier sachant traduire ses impressions visuelles comme n'importe quels peintres hollandais d'autrefois.

Comme artiste, sa conception de poëte lui est spéciale et très-moderne.

Pour faire comprendre la place qu'il prend à cet égard nous devons retourner en arrière.

La génération qui précède la sienne est caractérisée par une sentimentalité excessive, tant dans les œuvres littéraires que dans les tableaux. Sujets anecdotiques, gravures de Keepsake, poésies généralement niaises et creuses, voilà ce que produit la génération de 1820, avant que le Romantisme, puis le Naturalisme viennent tout révolutionner.

Les tableaux du dit-huitième siècle sont généralement d'une insignifiance absolue au point de vue de l'art; ils trahissent souvent une émotion qui se manifeste dans le sujet, mais jamais dans l'exécution.

Après l'empire vient en France le Romantisme, avec de Musset, Gautier, puis le Naturalisme avec Flaubert, les Goncourt, Zola. Dans les arts Corot, Millet, Courbet, Delacroix. Et en Hollande Multatuli, Israëls. Alors naissent des œuvres modernes comme sentiment, tant en littérature qu'en peinture.



Ce n'est plus le sujet, le roman, l'anecdote gaie ou triste qui fait l'intérêt d'une œuvre d'art, mais l'intensité de pénétration, l'amour de l'artiste pour ce qu'il exécute. Germinie Lacerteux intéresse passionnément pour elle-même, pas pour ses aventures, qui sont banales et ont été cent fois décrites.

Une jeune fille cousant, assise à sa fenêtre, d'Israëls, intéresse aussi pour elle-même, parceque le peintre a mis dans son œuvre je ne sais quelle caresse ambiante, quelle saveur de sensation; quelque chose de profondément et intimement humain. Les grands artistes de notre époque peuvent tous dire avec Térence „homo sum: humani nihil a me alienum puto".

Et c'est l'intensité dans ce sentiment qui explique le charme extrême des œuvres d'un Israëls, qui sait émouvoir avec les sujets les plus simples, les plus insignifiants en apparence.



Israëls n'a pas été le premier à peindre les pêcheurs de nos plages et les pauvres campagnards de nos bruyères. Teniers, Van Ostade, Jan Steen, d'autres maîtres anciens encore, avaient admirablement peint des misérables de toute espèce, des loqueteux, des mendiants. Mais ces peintres n'avaient jamais pénétré intimement dans l'existence d'un être vulgaire et su le rendre intéressant et sympathique par l'analyse et la compréhension de tout son être, de toute sa vie, de son milieu. Ce qui fait regarder longuement et aimer leurs œuvres, c'est la facture, les qualités d'exécution avant toute autre chose: le coup de pinceau savant et habile, le dessin soigné des formes, la belle peinture de l'ensemble, la pâte habilement travaillée plutôt que des qualités suggestives. On admire certaines de ces œuvres presque au même point de vue qu'un bibelot artistique, une délicate porcelaine de Chine, un laque Japonais ou un bronze antique à la patine exquise.

Mais le côté humain, ému, la sympathie de l'artiste pour l'existence de son modèle, cette sympathie vibrante transmise sur la toile, caractérisant les grandes œuvres modernes, n'est pas visible dans la plus grande partie des œuvres d'art des siècles précédents. Certes ce fûrent des peintres très-grands, des artistes consommés qui les exécutèrent, mais ils ne furent pas autant poètes que peintres, comme le sont les maîtres de notre époque.

Cette qualité suprême, la poésie vraie, intimement confondue avec l'exécution, produit une impression rare, parfois sublime; elle fait battre le cœur plus vite, les yeux s'humecter de larmes.

Apanage seulement de l'art le plus élevé, ce sentiment moderne, intense, fait qu'on est ému jusqu'à la douleur par Flaubert ou de Goncourt, par Millet ou par Israëls, tandis que l'on ne fait que s'apitoier sur l'héroïne d'un livre du dix-huitième siècle, ou sur une figure de Greuze.

Duranty dans un mot célèbre, bien connu des artistes, a admirablement exprimé le sentiment qui domine dans les œuvres d'Israëls, qui plâne au-dessus de ses qualités de peintre et de dessinateur, lorsqu'il a dit de lui, je ne me souviens plus au juste à propos de quelle toile, qu'elle était „peinte d'ombre et de douleur". Jamais aussi n'est-ce la fabulation, l'anecdote qui prend chez lui la première place, mais c'est ce sentiment qui empoigne, profondément triste dans ses tableaux tristes, enterrements, veilles silencieuses; ou gai parfois aussi, exubérant de lumière dans ses toiles représentant des enfants de pêcheurs jouant au bord des flaques sur la plage baignée d'une atmosphère opaline, doucement éclairés par un soleil blond, qui donne au ciel et à la mer une tonalité laiteuse et tendre, à l'ensemble un charme exquis, et dont ou pourrait dire, en variant le mot de Duranty, qu'elles sont peintes „avec du soleil et de la joie".

Parmi ses dernières œuvres dont nous voulons parler, bien connue est la série des „Enfants de la mer", dont il a été publié des albums avec poésies, et qui ont été souvent reproduits par la gravure.







Jozef Israëls est Juif.

De nos jours, tandis qu'une intolérance absurde, arriérée et inintelligente a produit un mouvement anti-sémitique digne des époques de barbarie, d'un moyen-âge aveugle et sombre; tandis qu' Edouard Drumont écrit ses livres violents et pleins de fiel, il n'est que juste de rendre hommage à une race tenace, active, forte.

Le peuple d'Israël, pendant une remarquable série de siècles, dans les conditions les plus désavantageuses, traqué, persécuté, bafoué, a su se maintenir intact et presque vierge de tout mélange avec d'autres races, montrant une force de caractère inné, une activité, une entente, des aptitudes toutes spéciales.

Plus adroits en beaucoup de choses, plus persévérants, avec leur esprit du commerce et leurs vues financières, les Juifs se sont fait détester par leurs frères indo-germains, qui n'avaient pas les mêmes qualités, et par suite se montraient inférieurs sous certains rapports et se sentaient humiliés.

En Asie comme en Europe il y a des groupes de Juifs, montrant les caractères de leur race aussi purs, aussi immaculés qu'il y a vingt siècles, tant au moral qu'au physique. Combien de fois n'avons nous pas été frappés par la similitude absolue de tels types hébraïques d'Afrique, avec ceux de la Juiverie, du Ghetto d'Amsterdam!

Et garder ainsi son caractère de race dans un milieu presque toujours hostile, est déjà une grande chose, une preuve d'attachement profond à des traditions profondément greffées, d'énergie latente digne d'admiration.

Et nombreux dans les Arts et les Lettres sont les Juifs illustres.

Nommer Spinoza, Mendelssohn, Rachel, Henri Heine suffit.

Donc Jozef Israëls nâquit de parents juifs, le 27 Janvier 1827 à Groningue, une petite ville de commerce au Nord de la Hollande.

Sa première éducation fut strictement guidée par les traditions religieuses de la famille, et l'on raconte que ses parents le destinaient à devenir rabbin.

Il est certain que dans son enfance il étudia le Hébreu; et tout en approfondissant le Talmud il dessinait à ses moments perdus.

C'est ainsi, comme cela arrive avec la plus grande partie des artistes, que son talent se révéla par hasard, et fut d'abord en opposition avec son éducation première et la carrière qu'on lui avait tracée.

Tranquillement il passa ainsi des années dans la petite ville, au milieu de sa famille, allant à l'école, lisant et dessinant un peu, sans songer à quitter la maison paternelle.

A cette école il apprenait les tout premiers éléments du dessin, sous la direction de „meester" Brugsma, en dessinant avec une touche sur son ardoise.



Mais son père, qui était un petit agent de change, avait bientôt besoin de son aide dans les affaires, et jeune, il quittait l'école, pour aller travailler dans le bureau à côté de son père. Il allait aussi toucher des sommes, et raconte volontiers lui-même que, gamin, il sortait avec le traditionnel petit sac de toile grise pour les pièces de grosse monnaie, et que souvent à cette époque il allait au bureau de Messrs. Mesdag et fils. Le père Mesdag était un homme extraordinairement fin et intelligent; aujourd'hui ses fils sont devenus les collègues d'Israëls, et bien connu partout est le grand mariniste H. W. Mesdag.

Etranges changements de position que le cours de la vie amène! Jamais alors les Mesdag, chez qui le gamin juif allait toucher des traites, ne se seraient doutés qu'un jour viendrait où une toile de l'un d'eux, une vaste vue de la Mer du Nord, ornerait l'atelier de celui qui est devenu Jozef Israëls.

Au-dessus du bureau d'affaires, Jozef avait une petite chambre, où il pouvait dessiner à son aise, tout en étant à la portée de son père; quand celui-ci avait besoin de lui il l'appelait, le travail était interrompu par une course, et aussitôt celle-ci finie, on lui permettait de recommencer son travail.

Ainsi s'écoulent des années calmes et paisibles, sans grandes émotions, sans désillusions. A cette époque il ne fesait encore que dessiner; il n'était pas encore question de peinture. Il dessinait tout ce qu'il voyait, faisait surtout des copies, d'après des gravures et des lithographies.

Alors il eut deux maîtres, l'un nommé Buijs l'autre van Wigcheren; ce dernier vit encore, très-agé, à Leeuwarden et a pu suivre avec un légitime orgueil la brillante carrière de son élève.

Sous la direction de ces maîtres Israëls commençait la peinture à l'huile. Il allait travailler dans une grande chambre, en compagnie de quelques peintres en bâtiments qui y



préparaient leurs couleurs, et d'un certain Bolt, devenu un paysagiste peu connu. Cette chambre leur avait été cédée par un maître de l'école des pauvres pour y travailler à leur aise.

Là il a fait beaucoup d'études, de dessins d'après nature; il copiait aussi des paysages, des lithographies, à l'huile, en imaginant les couleurs. Là aussi il a fait ses premiers tableaux, entre autres un juif qui vendait des couvercles de pipes, un type de la petite ville, et de nombreux portraits aux trois crayons, noir, rouge et blanc, de toutes ses connaissances et de ses parents.

La première chose qu'il peignit, son premier essai de peinture à l'huile fut une copie d'après une copie de Bles d'après Kruseman, le peintre chez qui il devait aller travailler sérieusement plus tard.



Jan Kruseman était à cette époque (nous sommes en 1840) le grand peintre du jour. Il peignait de vastes toiles, conventionnelles et froides, des sujets historiques et des tableaux de genre, ceux-ci représentant généralement des Italiens et des Italiennes, et la copie qu'Israëls fit à ses débuts était justement un de ces sujets italiens, un brigand calabrais. Cette toile appartenait à une parente de Bles qui la lui avait prêtée pour l'encourager dans ses essais.

D'alors il se rappelle avec satisfaction son premier succès.

Israëls avait fait le portrait d'un pâtissier qui, ravi de cette œuvre, envoya une immense tarte pour le remercier. Il a gardé encore très vif le souvenir de la joie de sa mère qui montrait son enchantement de ce que son fils savait déjà gagner quelque chose avec ses dessins.

Son père voyait bien qu'il n'avait pas les aptitudes et les goûts qu'il fallait pour le commerce et les affaires, et après des hésitations nombreuses, quoique trouvant le métier de peintre, d'artiste, quelque chose de fort problématique, il consentit à ce que Jozef allât à Amsterdam, pour y étudier sérieusement.

Ce qui contribua beaucoup à lui laisser faire cela, ce furent les instances d'un mécène de la ville, un Mr. de Wit, qui finit par le convaincre et envoya le jeune homme chez Jan Kruseman, qui avait un atelier où travaillaient un grand nombre d'élèves, et qui, comme nous l'avons dit plus haut, était alors le peintre à la mode.

Avant de quitter sa ville natale Israëls vendit un tableau, une italienne en robe de velours noir, avec une étoffe blanche sur la tête, au père Mesdag, pour quarante florins. Celui-ci, philosophiquement lui dit un mot profond et fin, qu'Israëls n'a jamais oublié: „Puissiez-vous toujours conserver le même plaisir en travaillant!"

Nous croyons qu'Israëls, à part quelques années dures à ses débuts, a toujours eu la

même joie, la même saine gaité en travaillant, car artiste comme il l'est, son travail est son plus grand plaisir. Nous nous souvenons d'avoir une fois entendu sa femme dire de lui qu'il n'était heureux qu'avec sa boite à couleurs.

Sous ce rapport il est un heureux peintre; cherchant un idéal qu'il sait traduire sur ses toiles, ayant un but dont il ne s'écarte jamais, il a su réaliser ce qu'il voulait, du moins après les premières années de recherches et de doutes. Et sa carrière brillante le montre ayant atteint ses plus hauts moyens d'expression à son apogée. Comme tous les vrais talents, le sien s'est dévoloppé successivement, lentement au commencement, mais sans défaillance, et alors le plaisir dans le travail est la conséquense toute naturelle du travail.

Amsterdam le retenait deux années bien employées a faire assidûment des études, plus ou moins bien dirigées, tant chez Jan Kruseman qu'à l'Académie de dessin où il suivait les cours.

Il ne faisait pas des tableaux, rien que des études; surtout beaucoup de dessins d'après modèle, le meilleur genre de travail à cet âge, et dont il profita beaucoup. Ses premiers succès un peu sérieux datent de l'Académie, de la classe où ses confrères lui trouvaient déjà des qualités qui les frappaient.

Toutefois à cette époque Israëls ne savait pas encore le moins du monde ce qu'il chercherait un jour, et il ne faisait que servilement dessiner, sans aucune idée arrêtée, sans aucun but de recherches.

Il se rappelle ces années avec satisfaction, surtout à cause du plaisir qu'il avait a se promener dans le quartier où il habitait.

Ses parents l'avaient recommandé à une famille de Juifs très-pieux, qui le soignaient fort bien, et qui demeuraient dans la „Jodenbreëstraat", la large rue des Juifs, en plein milieu de ce „Ghetto", ce vaste quartier des Juifs, bien connu de tous ceux qui ont vu Amsterdam.

Ce dédale, ce fouillis de ruelles étroites dont les habitants peuvent se donner la main d'une fenêtre à l'autre, grouillant d'une vie intense, d'une animation bruyante toute orientale, le ravissait. Des étoffes pendent à des cordes d'une facade à l'autre, des chiffons aux couleurs éclatantes, tantôt plongés dans une ombre vague, tantôt attrapant un rayon de soleil donnent à ces ruelles un attrait tout particulier, et qu'on ne retrouve qu'en Orient. La foule bigarrée qui leur donne un va et vient continu, bruyant, éclatant de couleurs qui rappellent Rembrandt, (qui lui aussi habita et aima ce quartier), les types de marchands de toutes choses, de vieilles ferrailles, de foies de poissons, de fruits, de pommes, d'oranges, aux brillantes fanfares de jaune et de rouge, les Juives, souvent jolies, toujours pittoresques, aimant à accrocher à leurs épaules un chiffon vermillon ou émeraude, cet ensemble curieux et plein de vie le ravissait, l'enthousiasmait au plus haut degré.





Mais ce quartier si mouvementé, si rempli de types divers ne faisait que l'amuser; il aimait y voir la vie animée se dérouler, s'y promener, y flaner; néanmoins il n'était pas inspiré dans son art par les figures qu'il voyait; il ne faisait que suivre assidument les cours de l'académie et peindre à l'atelier.

En 1845, des tableaux venant de Paris attirèrent son attention. Entre autres une „Marguerite au Rouet" d'Ary Scheffer, fit vaguement comprendre à l'élève de Kruseman que ses maîtres peignaient avec une correction bien froide et conventionnelle, et ce tableau célèbre le frappa vivement. D'autres œuvres venant de France avaient déjà fait entrevoir au jeune artiste qu'il y avait une autre voie dans la peinture que celle qu'il suivait, et un désir croissant germa en lui, d'aller en France, à Paris, au centre de la vie artistique.

Quoique très-pauvre à cette époque, ne gagnant encore guère d'argent par son travail, il décida en lui-même qu'il ferait le voyage, et la décision prise, il partit sans se soucier de l'incertain dans lequel il se lançait.

Pour subvenir aux plus strictes exigences, son père lui faisait une pension de cinq cents florins (mille francs) par an, avec quoi il parvint, plus riche encore que beaucoup de ses camarades, à passer deux années, qui lui furent précieuses, en plein mouvement artistique de Paris. Pas la grande vie des artistes aisés, de soirées littéraires et de fêtes, loin de là; mais la vie dure de jeune peintre, travaillant de huit heures du matin à six heures du soir, sans relâche, mangeant au hasard, mal logé, mal nourri.

Israëls me dit un jour qu'alors il s'étonnait que c'était à cette ville où tout le monde venait tous les ans pour s'amuser, et qu'il la trouva souvent un enfer où les grands hommes marchaient sur les pauvres gens sans talent, du nombre desquels il se croyait être.

Il fréquentait l'atelier de Picot, un vieux membre de l'Institut, de l'école de David, dont l'influence resta grande jusque vers sa trentième année; Israëls dessinait et peignait selon les vieilles méthodes, dans cet atelier qui comptait environ cent cinquante élèves.

Inhabile, assez gauche et maladroit, il vivait retiré, tranquillement par nécessité, et ne connaissait personne en dehors de ses camarades d'atelier et du graveur de Marc.

Il suivait consciencieusement les cours de l'atelier de Picot et concourut plusieurs fois

pour entrer à l'Ecole des Beaux-Arts. A ces concours se présentaient cinq cents jeunes peintres, dont seulement une centaine étaient admis. Une fois il eut le numéro 85, une deuxième fois, plus heureux, il atteignit le numéro 18.

Mais comme le remarque fort judicieusement Mr. Jan Veth dans son étude sur Israëls *) il ne devait pas vite s'affranchir de l'influence de ces maîtres académiques, et il est clair que les noms de Buijs, Pieneman, Kruseman, Scheffer, Picot n'expliquent rien lorsque l'on considère la place à part qu'Israëls prend actuellement dans l'art moderne.

Parmi les maîtres qu'il eut alors, il se souvient d'Horace Vernet, de Pradier et de Paul Delaroche. De ce dernier Alfred Sensier dit dans son livre sur Millet qu' „il était le maître à la mode. Son autorité était grande en matière d'art; son caractère morose et obstiné en avait fait un homme important, ses succès du Salon, un vainqueur jaloux de sa gloire. En outre son esprit, toujours en méfiance de lui-même, le mettait en crainte de voir bientôt disparaître cette fragile popularité qui était son ambition et sa vie."



Il est facile à comprendre que le jeune homme, venant de quitter son pays, se sentait parfois dérouté dans ce milieu si différent de ce qu'il avait connu jusqu'alors, et que les moindres choses faisaient grande impression sur lui. Ainsi il se souvient de la colère de Paul Delaroche contre lui, une fois qu'il avait mal dessiné le genou de l'Achille, colère qui fit d'autant plus d'effet, que déjà son tempérament personnel, sa facture sui generis commençaient à poindre. Si Delaroche était violent, Picot par contre, qui connaissait sa position peu fortunée, n'a jamais voulu permettre qu'il payat sa contribution à l'atelier, parceque, tout foncièrement académique qu'il était, il aimait son travail.

Ce n'était pas du reste, comme d'ordinaire, de ses maîtres qu' Israëls apprenait le plus, mais de ses camarades, en les voyant travailler, des critiques qu'ils se faisaient respectivement. Parmi ceux-ci, il en connut plus particulièrement deux, qui ont acquis quelque notoriété, Pils et Lenepveu.

Après une couple d'années de ce séjour à Paris, qui lui apprit beaucoup, pendant lequel il fut souvent très-misérable, il eut envie de retourner chez lui.

Il avait vu comment on travaillait en France, étudié longuement le Louvre, et vu une quantité de tableaux. Un jour il avait été visiter les Galeries de Versailles, à pied,

*) „Mannen van Beteekenis", Jozef Israëls.



et ayant passé des heures dans le musée, il était revenu à pied encore, ce qui lui valut trois jours d'épuisement après une pareille fatigue.

A peine était-il revenu à Amsterdam que la Révolution de '48 éclata.

Il eut le regret de n'y avoir pas assisté.

Installé dans une chambre arrangée en atelier, au Warmoesstraat il commence sérieusement sa carrière de peintre. Maintenant viennent les grandes toiles, les compositions longuement élaborées, les petits tableaux brossés pour la vente. Une de ses premières œuvres de cette période, une grande toile dont le sujet est tiré de l'histoire Juive, „Aaron trouve dans le tabernacle les cadavres de ses deux fils", exposée en même temps que le portrait d'une actrice française donnant des représentations à Amsterdam, Madame Taigny, n'eut aucun succès. On trouvait sa peinture affreuse, „fatale". Seul le vieux Pieneman, un contemporain de Jan Kruseman, l'appelle chez lui et lui témoigne un peu d'admiration pour son coloris, qui marquait au milieu de la peinture de l'époque par la recherche du ton.



Alors se succèdent des compositions historiques et théatrales, „Hamlet et sa mère", „Guillaume le Taciturne et Marguerite de Parme", „le prince Maurice de Nassau devant le cadavre de son père", et de nombreuses petites œuvres, des chevaliers au clair de lune, des sujets de genre qui remplissent sa cheminée, qu'il tâche de vendre dix ou quinze florins, rarement trente.

Il travaille assidument, peint beaucoup, mais rien ne fait encore pressentir l'artiste personnel qu'il deviendra peu de temps après. Le goût de l'époque était si bizarre, si anti-artistique, qu'une fois qu'il avait peint un portrait de vieille femme, Jan Kruseman lui dit qu'il ne devait pas peindre de si laides gens, parceque cela gâtait le goût.

Ses portraits n'avaient pas plus de succès que ses tableaux. Quatre de ceux-là, qui lui avaient été commandés par un marchand furent trouvés si mauvais que ce dernier qui avait promis cent florins pour les quatre, ne voulut plus en donner que soixante quinze lorsqu'ils étaient terminés.

On peut voir par les faits que nous citons que les débuts sérieux dans sa carrière ne sont pas immédiatement couronnés de succès, loin de là! Comme pour tant d'autres peintres, comme pour la plupart des vrais artistes, la lutte pour l'existence lui est dure, les désappointements sont nombreux, la vie précaire.

Il travaille beaucoup, se remue, expose; n'est guère compris, est violemment critiqué, mais sans se décourager il continue la lutte; et grâce à son talent et à sa persévérance, peu à peu il en arrive à s'imposer au public, à attirer l'attention sur ses œuvres.

Une de celles-ci fit enfin sensation et le fit remarquer, et lui valut un vrai succès.

Il peint sa „Rêverie", mettant dans ce tableau tous ses efforts, faisant tout ce qu'il peut pour le rendre aussi complet que possible, pour traduire sincèrement ce qu'il sent. Cette Rêverie représente une jeune fille vêtue de blanc, couchée au pied d'un massif d'arbres, sur une colline au bord de l'eau.

C'était à une Exposition d'Amsterdam, et par les influences du vieux Pieneman sa toile avait une des premières places d'honneur; par son sujet autant que par l'exécution elle attirait vivement l'attention et pour la première fois il eut l'intime satisfaction de jouir d'appréciations favorables, illimitées, dont le résultat fût qu'il vendit son œuvre à un Mr. Hieronimus de Vries, pour la somme, considérable pour lui, de cinq cents florins.

Ensuite il peint, entre autres tableaux, un „Adagio con espressione", un homme jouant du violoncelle, qui, exposé à la Haye, n'eut dans cette ville aucun succès, fut fortement critiqué, mais eut l'honneur d'être lithographié par Allebé, le sympathique directeur actuel de l'Académie des Beaux-arts d'Amsterdam.

Peu de temps après ces événements, vers le milieu de la même année, il tomba malade et, très-misérable, il va tâcher de se guérir à Zandvoort, un petit village de pêcheurs près de Haarlem.

Zandvoort était alors tout ce qu'il y a de plus primitif. De petites maisons en briques rouges, agglomérées au pied des dunes qui les abritent des vents du large, à demi enfouies dans le sable; leur groupement est des plus amusants pour un œil de peintre, de même que le costume et les habitudes de leurs habitants.

Là, dans ce milieu nouveau, tout seul, loin du monde où il avait vécu, Israëls commence à s'apercevoir que le dramatique existe partout, que la douleur des humbles est aussi poignante que celle des grands de la terre, qu'un calme intérieur de pêcheur, baigné d'une douce lumière, est aussi harmonieux, aussi beau de couleur, aussi poétique que n'importe quel sujet historique, et le séjour de quelques mois dans ce village perdu lui montre enfin sa voie, trace sa carrière désormais brillante.





a, dans ce joli village maritime, au milieu de ces braves gens menant la vie dure des pêcheurs, Israëls est seul, isolé, loin des bruits d'atelier, des propos mondains, des influences et des causeries artistiques.

Il vit de leur vie, intime et simple, demeurant chez un charpentier de marine, partageant entièrement les habitudes de ses hôtes. Il diffère seulement d'eux par son travail, peignant sans discontinuer des études d'après nature de ce qui l'entoure; les intérieurs harmonieux, les costumes simples mais plein de caractère, les dunes aux verts pâles des longues herbes, aux jaunes blonds des sables marins. Pour la première fois il est frappé par la beauté intime qu'exhalent ces sujets misérables en apparence, en réalité empreints de poésie vraie, intime éternelle. Virgile, Théocrite, Burns, Millet avaient été touchés par le charme pénétrant de la vie des campagnards, par la beauté de leur lignes, de leurs formes, devenues typiques par le même mouvement, le même travail répété.

Israëls le fut à son tour, justement à une période de sa vie pendant laquelle il cherchait sa voie, et se demandait comment il parviendrait jamais à faire quelque chose de bon.

Il était dans une de ces périodes de doute que traversent tout artiste véritable. Comprenant que ce qu'il avait fait jusqu'alors n'était pas encore l'expression complète de ce qu'il sentait, sans savoir se rendre compte de ce qu'il cherchait et trouverait un jour, très proche déjà, le hasard le conduisit à ce village de Zandvoort qui devait devenir pour lui une source inépuisable d'inspirations du plus grand intérêt.

Les quelques mois qu'il y passa furent féconds en travail sérieux, le premier réellement sérieux qu'il eût fait jusque là. Il rapporta une série considérable d'études, sincères, d'une facture large, lumineuses, trahissant un réalisme poétique, une recherche toute artistique du sujet.

Car notons que le sujet est toujours pour Israëls une des conditions essentielles de son œuvre. Quoique, comme nous l'avons dit plus haut, son grand talent de peintre lui suffise pour transposer le plus insignifiant objet en une œuvre de l'art le plus élevé, pour lui, la découverte du sujet et l'arrangement de celui-ci dans le cadre, est la condition première de son tableau. Il aime à affirmer qu'il préfère un beau sujet à un sujet insignifiant; et il est certain que tous ses sujets, depuis Zandvoort, sont supérieurement beaux comme trouvaille et comme composition d'ombre et de lumière.

Evidemment il ne trouve pas que ceux-ci quels qu'ils soient, mal peints, vaillent quelque chose; mais lorsque l'œuvre est supérieurement exécutée, il aime qu'elle dise quelque chose à l'esprit en même temps qu'aux yeux, qu'elle fasse sourire ou pleurer, qu'elle émeuve.

Et c'est à ces sujets, qu'il découvre dans ce petit coin de terre perdu dans les dunes, qu'il doit ses premiers véritables succès.



Retourné à Amsterdam après son séjour à Zandvoort, il va s'établir avec sa remarquable collection d'études, au Rozengracht, chez Helweg, où il passe sept années dont il a gardé un très-agréable souvenir. Il a peint dans cet atelier toutes ces toiles devenues célèbres, qui créèrent sa réputation, „Premier amour", „Le jour avant la séparation", „Près du tombeau de la mère", „Le naufragé", „Le berceau", „Le long du cimetière", et tant d'autres.

Peu de temps après son installation dans cet atelier, il peint son „Premier amour", une jeune fille assise à une fenêtre, tandis qu'un jeune garçon lui donne une bague de fiançailles. Cette œuvre, qui a été lithographiée par Mouilleron lui valut un succès considérable, mais toujours encore il était incertain, il doutait de son travail, il se demandait s'il arriverait à faire mieux.

Une année plus tard il peint „Prés du tombeau de la mère", cette toile devenue célèbre, empreinte d'un poésie navrante.

Un de ces robustes pêcheurs de nos plages, portant un de ses enfants sur le bras, donnant la main à l'autre, passe à côté du cimetière où sa femme repose après une vie laborieuse adoucie seulement par les joies familiales.

L'entente de l'effet, le temps sombre qui contribue à rendre cette scène si simple d'une tristesse poignante, tout contribue dans cette œuvre à exprimer le sentiment fin, inné, profondément humain, si personnel, qui caractérise le sympathique talent du maître, et qu'on retrouve dans un si grand nombre de ses œuvres, plânant comme une ombre de douleur.

Cette toile eut un grand succès. Exposée à Amsterdam elle fût achetée par l'Académie des Beaux-Arts de cette ville en souvenir de son ancien élève, à la suite des instances de Royer, le sculpteur, qui en était le Directeur à cette époque. Mais l'Académie



n'était pas riche, et ce ne fût qu'avec l'aide d'un avocat israélite d'Amsterdam qu'on parvint à réunir la somme nécessaire.

Aujourd'hui cette toile, si caractéristique pour la première manière d'Israëls, est au Rijksmuseum, où l'on peut suivre les progrès du peintre.

Peu après „Le long du cimetière", il peint „La veille de la séparation". Une petite chambre de paysan, blanchie à la chaux, aux dalles de pierres effritées et fendues, enveloppée d'une douce pénombre lumineuse, sombre et transparante, traversée par la lumière que laisse passer la fenêtre aux petites vitres.

Après la vie d'éreintement, avec si peu d'éclaircies, le grand calme est venu. Le pauvre être humain ne souffre plus, ne sent plus. Ses yeux sont clos, ses lèvres immobiles, ses traits rigides. Tout est silence autour du cadavre, comme le cadavre lui-même.

Toute l'angoisse qui suit le passage de la vie à la mort, le mystére plein d'ombre, l'inconnu triste et attirant, le calme qui suit l'agonie, sont exprimés avec une intensité que l'on ne rencontre chez aucun autre artiste.



Œuvres exquises que ces pages sombres du grand peintre, exquises par la poésie qui les domine, par l'exécution merveilleuse, par le coloris harmonieusement foncé, sans jamais être opaque ou lourd.

Cette toile, la première dans ce genre fut exposée à Rotterdam, où encore une fois le succès fût considérable.

Israëls eut la dernière médaille de l'Etat qui fut décernée, la plus haute récompense, donnée par un jury qui comptait parmi ses membres le grand artiste Bosboom.

D'étape en étape, Israëls arrive à la renommée, à la fortune.

En 1862 il expose à Londres „le Berceau" et „le Naufragé", cette grand toile, encore un peu théatrale, mais quand même profondément dramatique.

Le calme est venu après la tempête qui ébranle les navires, fait frisonner et mugir les flots, couvre tout d'écume blanche, déploit indéfiniment des rideaux sombres dans le ciel livide.

L'azur pâle, verdâtre, rayé de bandes étroites, redevient visible.

Sur la plage, d'où la mer se retire comme à regret, des épaves, une coque de bateau de pêche, brisée, lugubre. Des hommes, des veuves, des filles guettent le cadavre que les lames amènent sur le sable, le reconnaissent; alors quelques pêcheurs le prennent par les épaules et par les pieds et le portent lentement, suivis par la foule silencieuse et morne. Le sombre cortège qui monte lentement les dunes, se détachant en valeur contre le ciel, est d'un grand, puissant effet; cependant les moyens d'expression ne sont pas encore aussi simples que dans ses œuvres postérieures.

Le charme de son tableau, „le Berceau", et la grandeur émouvante du „Naufragé" lui valent à Londres un grand succès. L'Athenaeum dit des œuvres d'Israëls „the most touching pictures of the Exhibition".

Le „Naufragé" vendu d'abord par Gambard à Lewis, fut revendu peu de temps après à Arthur Young soixante mille francs, somme considérable pour l'époque.

Tout à fait connu et apprécié, en 1863 Israëls se marie avec la fille d'un avocat de Groningen, qu'il connaissait depuis longtemps.

Etant venu plusieurs fois déjà à Scheveningen pour y faire des croquis comme il avait fait à Zandvoort, il se décida à venir habiter La Haye qui est a vingt minutes de Scheveningen, et aujourd'hui il habite toujours la maison connue du Koninginnegracht, décrite au commencement de cette étude.



Israëls a produit beaucoup depuis son arrivée à La Haye. Vivant simplement, à neuf heures on le rencontre faisant sa promenade matinale, à dix il est dans son atelier, à deux il reçoit des connaissances intimes.

Régulièrement sa vie s'écoule toute de travail et de calme. Ici ses œuvres supérieures ont été pensées, créées, élaborées.

Depuis plus de vingt ans, Israëls a fait école. Nombreux sont ceux qui plus ou moins personnellement s'inspirent des sujets qui l'ont inspirés. Mais comme tous les imitateurs plus on moins inconscients, ils n'ont pas les qualités du maître. Chez les uns, le sujet prédomine, chez les autres sa conception de la composition. Aucun néanmoins n'a la qualite suprême de l'artiste délicat, ce sentiment tant vanté et si peu compris, qui lui donne une place à part parmi les élus, qui est un joyau incomparable, qui fait de Jozef Israëls un des plus grands peintres des temps modernes, un des plus profondément artistes, et des plus poëtes.



ESSAI
DE
CATALOGUE DESCRIPTIF
DES
EAUX-FORTES
DE
JOZEF ISRAËLS.

Israëls a fait un certain nombre d'eaux-fortes, spirituelles, senties, hautement originales.

Des sujets comme ceux qu'il a peints, sans que pour cela il n'ait jamais „reproduit" une de ses œuvres. Des enfants de pêcheurs au bord des plages blondes; des „intérieurs" lumineux où domine la perception délicate des relations d'ombre et de lumière; des figures largement esquissées dans leur caractère, puissantes silhouëttes ou croquis pleins de tendresse.

Ces eaux-fortes sont griffées sur le cuivre par une pointe artiste, flânant avec un but déterminé. Tantôt légères, improvisées, couvrant la plaque d'une multitude de traits arachnéens, capricieux et voulus, tantôt travaillées, „poussées", rendant un effet de lumière au moyen d'ombres longuement fouillées, transparentes et vigoureuses, toujours traitées d'une manière personnelle, pittoresque, franche, donnant le geste, l'expression ou l'ensemble.

Seules quelques grandes planches furent publiées.

La plupart n'ont été tirées qu'à très-petit nombre, ce qui en fait des raretés recherchées par les collectionneurs.

Nous croyons rendre service à ceux-ci en leur signalant ce qu'il nous a été possible de voir, tant chez l'artiste, que par l'amabilité de son ami intime Mr. S. van Witsen, un peintre, collectionneur érudit, à qui Israëls donnait à peu près tout ce qu'il gravait, au fur et à mesure que les estampes sortaient de la presse, et qui a ainsi réuni la seule collection complête des eaux-fortes du maître.

Nous sommes heureux de remercier ici Mr. van Witsen, dont l'obligeance a extrêmement simplifié notre travail, qu'il aurait été fort difficile de faire sans sa précieuse intervention, les cabinets d'Estampes en Hollande réservant toute leur attention, au grand regret des amateurs, pour l'art ancien. Les eaux-fortes des peintres modernes, quoique encore faciles à acquérir, ne s'y trouvent qu'accidentellement.

Autant qu'il nous est possible, nous suivons l'ordre chronologique dans lequel ces eaux-fortes ont été faites.

Les numéros ne portant aucune mention d'année suivent autant que possible dans l'ordre chronologique, mais leur date exacte est inconnue.

1. Une femme assise, tenant un enfant sur ses genoux. Vue de dos.

1er Etat, très-pâle.

2e Etat, travail très-vigoureux sur toute la planche.

(L. 5½ cm × H 9½ cm)

2. Fille de Scheveningen regardant vers la mer, debout sur la plage.

(L. 6 cm. × H 9½ cm.)

3. Vieux homme assis dans un fauteuil; il porte une très-grande casquette et la barbe en collier. Très-mordu, très-noir.

(L. 4½ cm. × H 8½ cm.)

4. Un cochon dans une enceinte en vieilles planches. Une petite fille tenant un enfant agace la bête avec une paille.

1er Etat, très-délicat.

2e Etat, les figures et les planches sont légèrement recouvertes par un fin travail, peu mordu.

(L. 10 cm. × H. 7 cm.)

5. Une flaque au bord de la mer. Une petite fille de pêcheur et un gamin tenant par une ficelle un bateau qu'il fait flotter sur l'eau. Au fond, la mer, avec tout au loin, vers la gauche, deux bateaux de pêche.

(L. 23 cm. × H. 15 cm.)

6. Jeune paysanne s'appuyant des mains sur la poignée d'une pelle. A l'horizon un clocher de village. A gauche un arbre; à droite au premier plan, un sac.

(L. 7 cm. × H 9 cm.)

7. Scène d'intérieur. Au fond d'une chambre une alcove avec porte à deux battants, devant laquelle un escalier à quelques marches. Dans le lit un homme malade en bonnet de nuit. A gauche une horloge, une chaise et une table; à droite une femme assise, travaillant à un filet, éclairée par une fenêtre.

N°. 7bis. De ce même sujet il existe une planche de 1873 en sens inverse, exactement de la même grandeur, dont nous avons vu deux états. Le premier état est assez clair, d'un travail léger et espacé. Le second état est vigoureusement mordu.

(L. 15 cm. × H 10 cm.)

8. La planche représente une fenêtre à petites vitres, avec un store frangé; devant la fenêtre un dossier de chaise. Dehors, une femme tenant un enfant dans ses bras, regarde au loin, vers les dunes qui forment l'horizon; devant elle une clôture en bois, qui traverse la planche de gauche à droite.

De cette eau-forte il existe un premier état de 1873, où l'avant plan est clair, le travail ouvert, la chaise éclairée à gauche. Autour de la femme des traces de brunissoir; à la clôture manque un poteau, à gauche.

Dans l'épreuve définitive tout le bas est devenu foncé par de vigoureux coups de pointe-sèche.

9. Vieille femme de Katwijk.

On peut voir dans cette estampe l'admiration du peintre pour Rembrandt; l'éclairage de la tête rappelle l'effet de lumière si aimé par le merveilleux maître.

De cette planche il existe un premier état de 1874, plus dur, le fond également foncé, tandis que dans les épreuves définitives le fond est éclairé à gauche, les traits du visage sont atténués.

(L. 10 cm. × H 15 cm.)

10. Portrait de la femme du peintre. Profil perdu, vers la gauche, le visage entièrement éclairé.

Un premier état de 1875 montre les marges entièrement couvertes de travail, les cheveux foncés, la poitrine claire. Le deuxième état avec la marge inférieure nettoyée, porte ainsi que l'état définitif, le prénom Aleida.

(L. 8 cm. × H. 12 cm.)

11. Un enfant en bonnet de nuit, de profil, tourné vers la droite. Très-léger travail, toute la planche très blonde.

(L. 10 cm. × H. 15 cm.) 1875.

12. A droite de la planche est assise sur la plage une fille de Katwijk, portant sur son dos un panier attaché aux épaules par des courroies de cuir. Au fond la mer; l'avant plan et la mer d'un travail très-fin.

(L. 21 cm. × H. 14½ cm.)

13. Les dunes au bord de la mer; trois enfants de Scheveningen sont assis dans les hautes herbes.

Au fond la mer avec un ciel à petits nuages légers.

(L. 15 cm. × H. 10 cm.)

14. Une femme avec un panier sur le dos, retournant chez elle. Au loin, à droite, une chaumière d'où s'échappe un filet de fumée.

(L. 10 cm. × H. 13½ cm.)

15. Presqu'au milieu de la planche une fenêtre, devant celle-ci une table. A gauche une femme, vue de face, est assise, tenant un enfant sur les genoux, éclairée de côté. A droite une chaise, une cheminée à tablette, où sont posées quatre assiettes. A gauche de la planche un chat sur une chaise, à côté une grande armoire.

1er Etat, d'un travail léger, les ombres claires, les objets accentués.
2e Etat, les ombres vigoureuses, les contours de la table et de la chaise se perdent dans l'ombre.
3e Etat, quelques retouches vigoureuses sont ajoutées dans les ombres à gauche.

(L. 24 cm. × H. 16 cm.)

16. Un enfant en bonnet blanc assis dans une chaise de bois, à quatre roulettes; dans sa main il tient une cuiller; au fond un manteau de cheminée, allant d'un coté de la planche à l'autre. Publiée dans la „*Kunstkroniek*".

1er Etat, sans signature.
2e Etat, marqué du monogramme J. I. à la pointe sèche, en bas, à droite.

(L. 20 cm. × H. 15 cm.)

17. Un enfant dans son berceau, gardé par un chien couché sur une chaise. A gauche un grand rideau.

(L. 15 cm. × H. 10 cm.)

18. „Les deux dormeuses". A droite une table placée devant une fenêtre; près de celle-ci une femme dormant, les bras croisés, la tête penchée; derrière elle, vers la gauche, une ombre portée, sur la muraille. A coté de la femme, une chaise où est couchée une chatte. Tout-à-fait à gauche une grande cheminée où brûle un reste de feu; une petite lampe à l'huile et une assiette, pendus au mur.

(L. 18 cm. × H. 12 cm.; marges de 2½ cm.)

19. Un charpentier allumant sa pipe à un morceau de charbon. Vêtu d'une blouse, d'un pantalon, avec un tablier en étoffe grossière, il est vu de dos et tourné vers la droite de la planche. A gauche, par terre, une boîte d'outils.

Signée à droite, en bas, Jozef Israëls.

(L. 20 cm. × H. 27½ cm.) 1880.

20. Un garçon et une petite fille assis, pelant des pommes de terre (publié par Cadart dans l'Illustration Nouvelle). A gauche, un panier, une paire de sabots; au mur pendent des pincettes et une passoire; à droite une table, sur laquelle une bouilloire, une jatte et un chiffon.

(L. 28 cm. × H. 20 cm.) 1880.

21. Une mare au bord de la mer. Une femme de pêcheur porte sur le dos un enfant qui la tient par le cou, ses jambes passées sous les bras de sa mère. Un petit garçon la tire par son tablier. Ils marchent pieds nus dans l'eau. Au premier plan un petit bateau.

Signée Jozef Israëls. Une des plus grandes planches du peintre, très largement gravée, d'une belle morsure, pleine d'atmosphère et de vie.

Publiée par Mrs. Arnold et Tripp à Paris.

(L. 35 cm. × H. 50 cm.) 1880.

22. Un homme assis sur une chaise allumant sa pipe à un morceau de charbon qu'il tient au moyen de pincettes. Vers le haut, une cheminée; l'homme porte un bonnet, une blouse, un pantalon court et des sabots.

(L. 28 cm. × H. 38 cm.) 1882.

23. „La lutte pour l'existence".

Un paysage de bruyères, vers le soir; le ciel sombre est largement traité, comme toute la planche.

A droite, une femme vigoureuse, une lourde charge sur le dos, marche courbée. Derrière elle deux petits enfants, fatigués, la suivent.

Cette eau-forte est pleine de grandeur et de sentiment; l'artiste, pénétré comme toujours de son sujet, a remarquablement rendu le caractère des figures dans le paysage inquiétant.

(L. 26½ cm. × H. 18½ cm.) 1884.

24. „Le pêcheur de crevettes."

Un pêcheur de Scheveningen tire un petit filet attaché à un long manche en bois, raclant le sable de la plage, les jambes nues, dans l'eau.

(L. × H.)

25. Une femme, à gauche de la planche, avec un grand bonnet blanc et des manches courtes, de profil, la tête baissée sur son ouvrage, fait des filets. Le fond à gauche est un peu foncé; à droite plus clair.

Signée J. Israëls, en bas, à droite.

Le mouvement et l'attention de la femme sont admirablement exprimés dans cette eau-forte franche et large.

Publié dans cet ouvrage.

(L. 27 cm. × H. 19 cm.; marges de 1½ cm.)

La Haye 1890. PH. ZILCKEN.

